

50634  
~~3087~~  
2187

dpl

# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK  
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1935

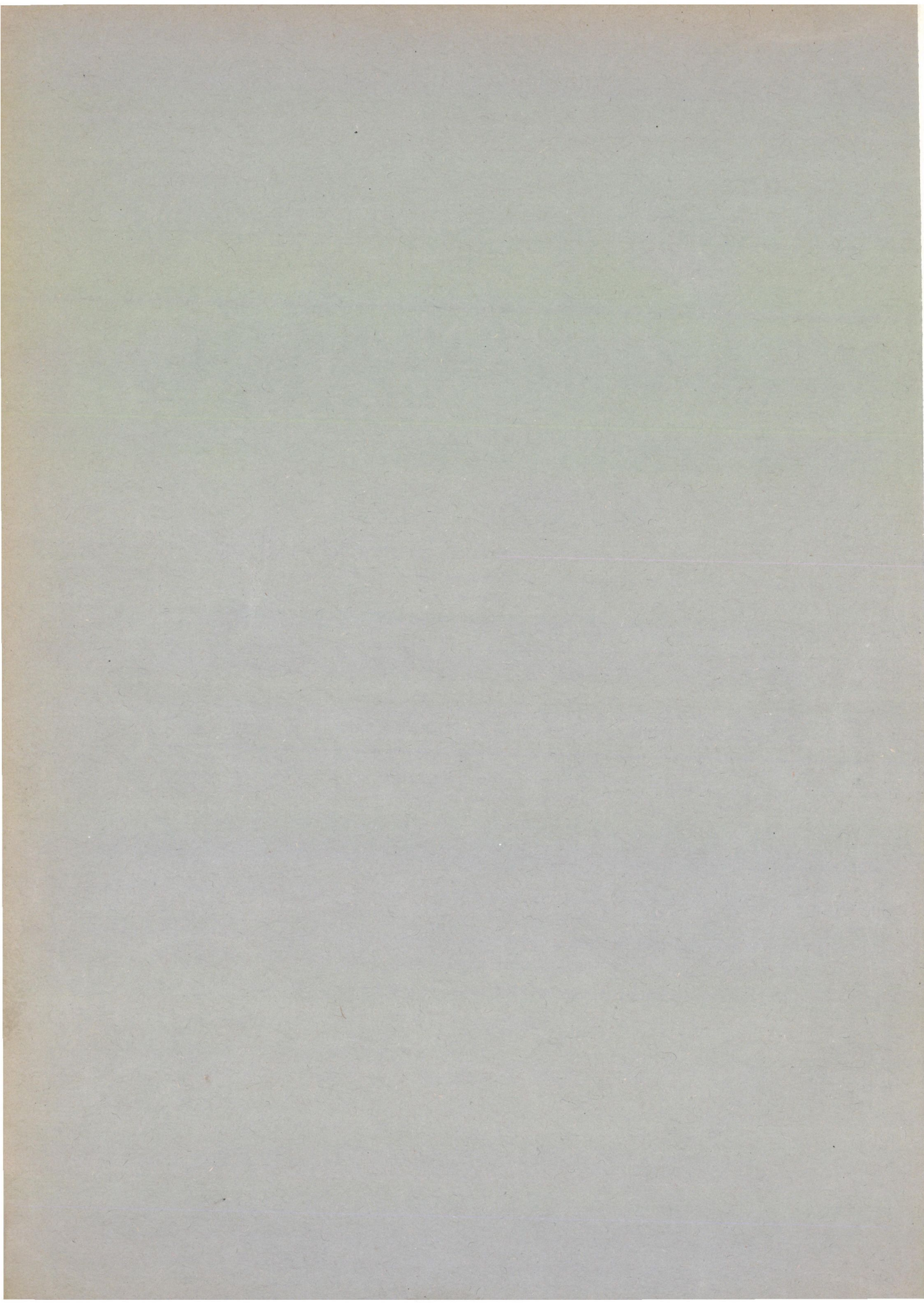
XLVIII. KÖTET

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1936









ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ







# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK  
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1935

XLVIII. KÖTET

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1936



50634



## TARTALOM.

	Lap
C. L. WOOLLEY: Ásatások Ur területén.....	1
TOMPA FERENC: Bronzkori lakótelep Hatvanban .....	16
OROSZLÁN ZOLTÁN: A Szépművészeti Múzeum terrakottagyűjteményének antefixei	35
PAULOVICS ISTVÁN: Dionysosi menet (thiasos) magyarországi római emlékeken I.	54
ERDÉLYI GIZELLA: Római bronzszobrocskák Óbudáról a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	103
KAMPIS ANTAL: Adatok középkori szobrászatunk történetéhez.....	115
BIRÓ JÓZSEF: A belényesi róm. kath. templom .....	143
ZÁDOR ANNA: Építészeti tervek a 18. századból .....	157
HEKLER ANTAL: Portraittanulmányok az athéni Nemzeti Múzeumban.....	178
ALFÖLDI ANDRÁS: Állatdiszes kerékvető fejek kelta-római kocsikról .....	190
(Függelék: MAROSI A.: A székesfehérvári múzeum római kocsi-lelete Kálozról.) .....	213

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

Ifj. CSEMEGI JÓZSEF: Az egeri várszékesegyház jelentősége a XII. században....	217
AGGHÁZY MÁRIA: Két adat a XVIII. század magyarországi fafaragásához.....	223

## KÖNYVISMERTETÉSEK.

ARNOLD SCHÖBER: Die Römerzeit in Österreich ( <i>Hekler</i> ) .....	224
Dissertationes Pannonicae ( <i>Erdélyi</i> ) .....	226—228
WERNER G.: Münzdatierte Austrasische Grabfunde ( <i>Horváth</i> ).....	229
HANČAR, FR: Zum Problem des kaukasischen Tierstils ( <i>Horváth</i> ) .....	229
MARTINEZ SANTA-OLALLA, J.: Necrópolis visigoda de Herrera de Pisuerga ( <i>Horváth</i> ) .....	229
CSATKAI: Sopron vármegye műemlékei ( <i>Szentiványi</i> ) .....	230







## NÉVMUTATÓ

### AZ ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ XLVIII. (1935) KÖTETÉHEZ.

Alexandria : 54 ; művészete : 56, s köv. ;  
toreutikája : 191.

Alföldi András : 64, 89.

Antefixek :

a) A budapesti Szépművészeti Mú-  
zeumban : 35, s köv.

b) Alkalmazásuk módja : 36.

c) Ornamentális dísszel : 37, s köv.

d) Figurális dísszel : 40, s köv.

e) Gorgófejjel : 42, 46.

f) Női fejjel : 43.

g) Tarentumi : 44, s köv.

h) Szilenosz-fejjel : 46.

i) Omphale-fejjel : 48.

j) Szabadstílus : 49, s köv.

Aquincum : 114.

Belényes : 143, s köv. ; r. k. templom fel-  
szerelése : 144, s köv.

Bronzkori kultúrák : Strázsahegy : 16, s  
köv. ; Tószeg, Hajdubajos, Bagimajor,  
Rákóczi-falva, Ceglédöreghegy, Szőreg,  
Debrecen, Zelemér : 32, s köv.

Cumont, Fr. : 190, s köv.

Curtius, L. : 108.

Dionysos : 54, s köv.

Díszedények : Úrból : 11, s köv. ; 29.

Díszítő motívumok :

a) Ornamentális : seprődísz : 26 ; lécdísz : 26, s köv. ; keresztrovátka : 26, s köv. ; bebökődés : 26, s köv. ;  
ujjbennyomásos lécdísz : 28 ; bütyök-  
dísz : 28, s köv. ; párhuzamos és  
vertikális árkolás : 29, s köv. ; fél-  
köríves árkolás : 30 ; zezzugvonalas  
dísz : 30, s köv. ; lencsedísz : 30 ;  
álzsinór : 30 ; levélkoszorú : 37, s  
köv. ; rozetták : 37, s köv. ; pal-  
metta : 37, s köv. ; 201 ; félkörös  
dísz : 37, s köv. ; korongos csiga-  
dísz : 38 ; pálmalevél : 38, s köv. ;

akanthuslevél : 40 ; meanderszalag-  
dísz : 42, s köv. ; lotuszvirágdísz :  
42, s köv. ; szívalakú bimbódísz :  
42, s köv. ; ferdénégyszögdísz : 43 ;  
tojás és gyöngysor : 70 ; áttört  
trombita mustra : 197, s köv. ;  
peltadísz : 197.

b) Figurális : Gorgófej : 40, s köv. ;  
nympha : 52 ; női fej : 40, s köv. ;  
szilenosz : 46, s köv. ; szatírfej :  
52 ; S-alakú kígyók : 46, 49 ;  
Omphale-fej : 48, s köv. ; madár-  
fej : 191, s köv. ; kígyófej : 191, s  
köv. ; párdücfaj : 190, s köv.

Divald Kornél : 122.

Dreger : 164, s köv.

Drexel, Friedrich : 58.

Ékszer : bronzból : 30 ; szekrény : 77,  
s köv.

Építészeti szerkezetek :

a) támasztók : cölöpök, gerendák.  
Strázsahegy : 18, s köv.

b) boltozatok : donga Urban : 10 ;  
Belényesi r. k. templomban : 144.

Építészeti tervek : 157, s köv. ; Bécsi  
Egyetem : 158, s köv. ; Bécsi Hofburg :  
164, s köv. ; Pozsonyi Notre Dame-  
zárd : 167, s köv. ; Pozsonyi Notre  
Dame-templom : 170, s köv. ; Pozso-  
nyi vár : 172, s köv. ; Kismartoni kas-  
tély : 174 ; Kismartoni Múzsá-temp-  
lom : 174, s köv. ; Kismartoni fürdő-  
épület : 176.

Épületek :

a) lakóházak : Urban : 3, s köv. ;  
Strázsahegy : 18, s köv. ; kuny-  
hók Urban : 13.

b) középületek : Kápolnák Urban :  
6, s köv. ; Ziggurat (torony) : 8 ;  
Louvres : 162.

- c) templomok: Belényesi r. k. templom: 143, s. köv.; Egri várszékes-egyház 217, s. köv.; boldvai benecés apátság 218; Würzburgi szt. Jakab-templom 220, s. köv.; regensburgi szt. Emmeram-templom 220, s. köv.; tarnaszentmáriai templom 222, 223.
- Éremművészet: 45, 66, 68, 86, s. köv.; 92, 188.
- Festmények: Antefixeken: 36, s. köv.; Pompeji freskó: 105, s. köv.; Juppiter-freskó: 108; Mária kegykép: 144; Mária megkoronázása: 147; Szt. János oltárkép: 148; Szent Anna oltárkép: 150; Besztercebányai Mária mennybemenetele: 150; Nepomuki Szt. János oltárkép: 150.
- Festus: 36.
- Forgách Pál gr., püspök: 143, s. köv.
- Furtwängler: 103, 106, 107.
- Gerevich Tibor: 130.
- Hampel József: 16, 62, 78, 80, 82, 83.
- Hangszerek: Urban: 11.
- Háztartási eszközök:
- a) edények: Urból: 13, s. köv.; Strázsahegyről: 24, s. köv.
  - b) szerszámok: Strázsahegy: 16, s. köv.
- Hekler Antal: 102, 103, 152, 154, 155, 156.
- Helena: 49.
- Ipolyi Arnold: 132, 217, 221.
- Juppiter: 107, s. köv.
- Kerékvető: 190, s. köv.; Rajnavidek: 193, s. köv.; Anglia: 194, s. köv.; Bulgária; Görögország: 195, s. köv.; Bizonytalan lelhelyűek: 193, s. köv.
- Lakórétegek: 12, s. köv.; 17, s. köv.; 24.
- Magángyűjtemények: Collection Arthur Sambon: 189; Gans-gyűjtemény: 189; Milch-gyűjtemény: 195; Collection P. Morgan: 196, s. köv.
- Mária Terézia: 158, s. köv.
- v. Mercklin, E.: 191, s. köv.
- Mercurius, 109, s. köv.
- Múzeumok: Aachen: Mus. 194; Athén: Nemzeti Múz. 106, 178, s. köv.; 200; Akropolis Mus. 110; Almyros: Mus. 68; Berlin: Altes Mus. 48; 52; 101; Deutsches Mus. 132; Staatliches Mus. 189; Antiquarium 196; Baden: Mus. 136; Belgrad: Mus. 105; Bonn: Provincial Mus. 116; Budapest: Szépművészeti Múz. 35, 140; Magyar Nemzeti Múz. 75, 83, 93, 101, 103, 107, 110, 119, 134, 195, s. köv.; Cambridge: Mus. 194, s. köv.; Carnuntum: Mus. Carnuntinum 195; Debrecen: Múz. 34; Esztergom: Keresztény Múz. 132; Győr: Múz. 75; Hannover: Mus. 194; Hatvan: Múz. 16; Karlsruhe: Mus. 100; Koppenhága: Glyptotek 188; Kreuznach: Mus. 194; Keszthely: Balaton Múz. 63, 70; Laibach: Mus. 109; Leiden: Mus. 112; Rijksmus. 194; Leningrad: Eremitage 176; London: British Mus. 50, 93, 196, s. köv.; Mainz: Altertums Mus. 194; München: Mus. Ant. Kleinkunst 100; Bayerisches Nat. Mus. 126; Nijmegen: Rijksmus. 194; Róma: Palazzo Conservatori 88, 188; Vatikán: 189; Mus. Nazionale: 188, s. köv.; Mus. Capitolino: 188; Silchester: Mus. Reading 194; Speyer: Mus. 193, s. köv.; Sümeg: Darnay-múz. 137; St. Louis: The City art. Mus. 189; Stuttgart: Mus. 119; Székesfehérvár: Múz. 213, s. köv.; Tarentum: Mus. 48; Trier: Rhein. Landesmus. 194; Triest: Mus. Civico 48, 49, 52; Ulm: Mus. 137; Veszprém: Múz. 195; Wien: Kunsth. Mus. 108, 141; Albertina: 159, s. köv.; Mus. d. Stadt Wien: 195; Wiesbaden: Mus. 194; Würzburg: Luitpold Mus. 128; Zagreb: Narodni Muzej. 195.
- Művésznevek: Allori, Ales.: 146; Antiphilos: 105, s. köv.; Baldung, H.: 130; Bourdichon: 146; Bronzino: 146; Clouet: 146; Dürer: 129; Euainetos, Euarchilas, Eukleidas, Eumenos: 45; Grünwald: 129, s. köv.; Hebenstreit, J.: 147, s. köv.; Hingeller Joannis: 223; Hillebrandt, Fr. Ant.: 172, s. köv.; Houdon: 186; Huber, L.: 168, s. köv.; Jadot, J. N.: 158, s. köv.; Kassai Jakab: 138; Kendel, J.: 132; Kimon: 45; Kracker, J. L.: 148, s. köv.; Lecchaes: 103; Leonardo da Vinci: 176; Lysippos: 111; Mauch, D.: 132; Maulpertsch: 150; Meister der Parallelfalten: 130; Moreau, Ch.: 174; Ottobeureni mester: 130, s. köv.; Pacassi: 166, s. köv.; Perrault, Cl.:



162; Phrygillos: 45; Phidias: 108; Polyuektos: 182, s. köv.; Ricca, Giov.: 144; Romulianus Artifex: 91; Rubens, P.: 150; Ruesman Antonius: 223; Sosion: 45; Streska Martino: 223; Thensa Capitolina mestere: 88, s. köv.; de Thomon, Th.: 174, s. köv.; Töber, Georg: 136; Schocher, J.: 148, s. köv.; Stoss, V.: 129; Vogl Gergely: 147; Zenodoros: 112.

Schmidt, J.: 158, s. köv.

Schreiber, Th.: 57.

Nagyberki: 106.

Nike: 75.

Óbuda: 103, s. köv.

Oltárok: Urban: 6; Belényesen: 144, s. köv.; Hornból: 112; Héthárs: 116; Bártfa (Mager Veronika): 128; Esztergomban: 132; Budapest, Szépműv. Múz. (töredék): 140

Pan: 56.

Pa-sag: Istennő szentélye Urban: 7.

Pinder: 129.

Plasztikai művek:

a) Szobrok: Háziistenek szobrai Urban: 6; Pa-sag szobra: 7; Ambrahiai szobrok: 59; Berlińi csoport: 101; Óbudai bronzszobrok: 103, s. köv.; Stobii szatir: 105; Lamiai szatir: 106; Pompeji szatir: 106; Berlińi táncoló bronz: 106; Nagyberki Herakles: 106, s. köv.; Firenzei kis bronz: 108; Juppiter Châlons sur Sarnból: 108, s. köv.; bécsi Juppiter: 108; Laibachi Juppiter: 109; Ülő Hermes: 110; Akropolisi kútszobor: 110; Ottoki Mercurius: 110, s. köv.; Herculaneeumi Heracles: 111; Horni Mercurius: 112; St. Germaini Mercurius: 112; Héthársi Pieta: 116, s. köv.; Boppardi Pieta: 116; Szép Madonnák: 117; Stuttgarti Pieta: 118; Leimberger Pietái: 118; Lenbusi Pieta: 118; Toporci Madonna: 119, s. köv.; Stuttgarti Madonna: 119; Münstermaifeldi Madonna: 119, s. köv.; Garamszentbenedeki Madonna: 121, s. köv.; Toporci II. Madonna: 122; Lőcsei Madonna: 122, s. köv.; Podolini Szt. Katalin: 123; Kassai Kálvária-csoport: 124, s. köv.; Münchener Szt. János: 126, s. köv.;

Szt. Anna: 129; s. köv.; Szt. István: 136; Szt. László: 136; Badeni apostol: 136; Jáki Madonna: 136, s. köv.; Mengeni Madonna: 137; Sümegi Madonna: 137; Sümegi II. Madonna: 137, s. köv.; Zalaszentgróti Madonna: 140; Bécsi agyagszobrocska: 141, s. köv.; Belényesi főoltár szobrai: 152, s. köv.; Belényesi Mária-oltár szobrai: 152, s. köv.; Belényesi Szt. János-oltár szobrai: 154; Szécsényi Szt. Ferenc-oltár szobrai: 154; Esztergomi Szt. István- és Szt. László-szobrok: 154; Angolkisasszonyok templomának szobrai: 154, s. köv.; Egyetemi templom főoltár-szobrai: 155; Belvárosi templom Kálvária csoportja: 156; Aggastyánfej: 178, s. köv.; Theophrastos-arckép: 182, s. köv.; Demosthenes-portré: 182, s. köv.; Rousseau-arckép: 186; Voltaire-arckép: 186; Molière-arckép: 186; Thukydides-portré: 186; Hellenisztikus fej: 186, s. köv.; Chrysippos-arckép: 188; Marcus Aurelius: 188; Commodus: 188; Venus-Mars-csoport: 188; Trajanus-kori ifjú mellképe: 188; Szakállas római mellképe: 188; Szakállas férfi mellképe: 188, s. köv.; Hadrianuskori portré: 189; Antoninuskori arckép: 189; Bronzszobrocska: 198; Figurális bronz kerékvetők: 199, s. köv.; Somodori batár csoportja: 201; thrákiai kocsi csoportja: 201.

b) Reliefek: Urban: 7; Antefixeken: 36, s. köv.; scrinium-lemezeken: 54, s. köv.; Almyrosi agyaglampa: 68; Mistrai szarkofág: 69; Berlińi relief: 85, s. köv.; Dunapentelei bronzedény: 95, s. köv.; Adonyi tükörtök: 98, s. köv.; Karlsruhei tükörtök: 100; Münchener tükörtök: 100, s. köv.; Bronzmécses: 101, s. köv.; Lysikrates-emlékfríze: 103; Mária-koronázás relief: 118; Bártfai angyali üdvözlés relief: 128; Würzburgi angyali üdv.: 128; Esztergomi Mária halála: 132, s. köv.; Berlińi Mária halála: 132, s. köv.; Remete relief: 140,

- s köv. ; Pálos szószék és kapuzat : 155 ; Beneventumi diadalív domborműve 189 ; Kocsik domborműve : 200, s köv. ; sírkőreliefek : 200, s köv.
- Proserpina : 49, s köv.
- Rizzo, G. E. : 72, 76.
- Scrinium-lemezek : alkalmazásuk : 54, s köv. ; Magyarországi lelhelyük : Felcsút, Császárszék, Fenékpuszt, Kisárpás : 57, s köv. ; Technikájuk : 60, s köv. ; Kultikus jelentőségük : 64, s köv.
- Silenos : 56.
- Sír :  
 a) királyi : Urban : 8, s köv.  
 b) családi : Urban : 6, s köv.  
 c) emlékek : görög síremlék : 178, 186 ; Kocsisír : 201.
- Szatír : 103, s köv.
- Temenos : 1.
- Thiasos : 54, s köv. ; somodori : 201.
- Toreutika : Urban : 8, s köv. ; 54, s köv. ; Alexandriai : 191.
- Ur : 1, s köv.
- Urnatemető : Strázsahegyen : 16, s köv. ; Egyek, Hajdubagos, Bagimajor, Ceglédőreghegy : 32.
- de Villefosse, H. A. : 191.
- Witte : 120.
- Zirci apátság 223 ;  
 Kéziratai 223.

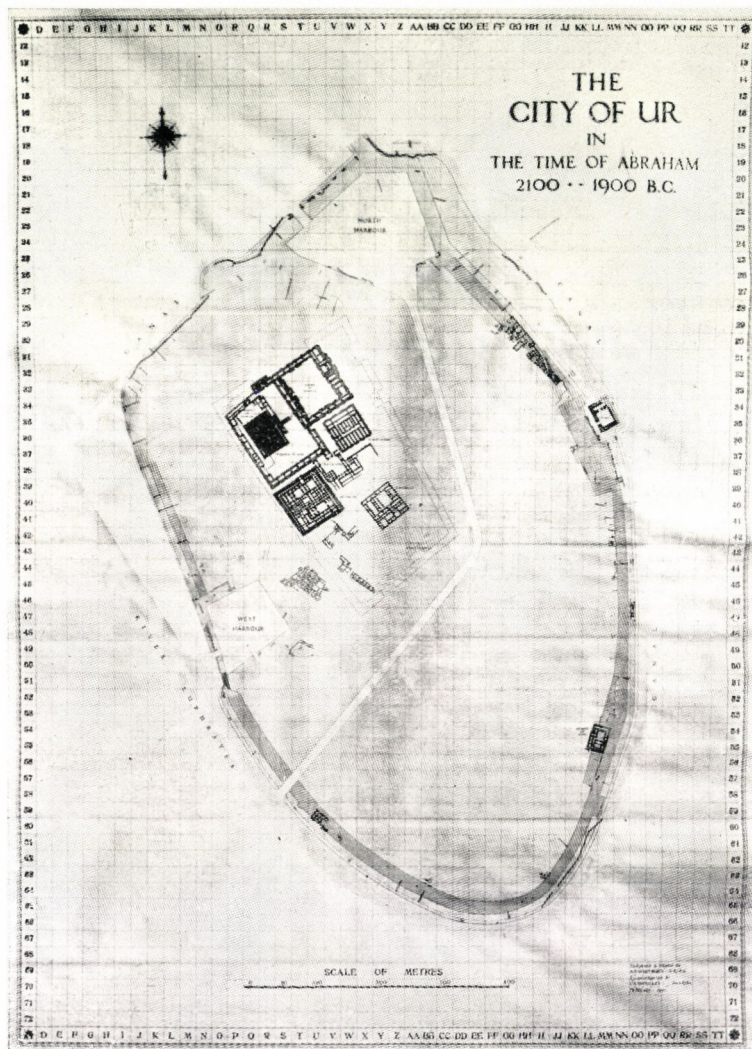
## ÁSATÁSOK UR TERÜLETÉN.

Ur romjai Baszrától északra körülbelül 150 mérföldnyire fekszenek, az egykor mesésen gazdag földművelő országban, amely azonban most, az Eufrátesz-folyó irányváltozása következtében, kiszáradt, barátságtalan sivataggá lett. Az ottani ásatások tizenkét év óta folyamatban vannak és a város hosszú életének jóformán minden fázisát élénk tárják. A város élete rövidesen Nagy Sándor korszaka után véget ért — legutolsó okmányunk uralkodásának tizenkettedik évéből való — és visszanyúlik évszámmal megállapítható koron túli időre, egészen az Eufrátesz völgyében történt első emberi települések idejére. Mivel egy rövid dolgozat keretén belül lehetetlen még röviden is ily hosszú időszakot ismertetni, a leghelyesebb lesz két-három jellegzetes korszak kiválasztása és annak vizsgálása, vajjon mily mértékben vetnek világot az ásatások ezen korszakok történetére.

Az első korszak, melyet szemléltetni óhajtok, a Kr. előtti XX. század, amelyet rendesen Ábrahám hagyományos Ur-i tartózkodásával hoznak kapcsolatba. Ebből az időből igen gazdag anyagunk van, ami lehetővé teszi, hogy a mindennapi életnek tüzetes képét rajzolhassuk meg. A városnak mint egésznek a karaktere igen világosan áll előttünk. Az ős várost tömör védőfal vette körül, mely  $2\frac{1}{2}$  mérföld hosszú, még ma is majdnem 5 méter magas és 18—30 méterig váltakozó szélességű vályogfal, melyet egykor égetett téglarom fedett. Ezen belül volt a négyszögletűen bezárt Temenos, mely Ur legfontosabb vallási épületeit foglalta magába és amely Nannarnak, a hold-istennek, a város védő istenségének volt szentelve. A Temenos körül a város lakóinak zsúfolt házai álltak, közöttük pedig elszórva a kisebb isteneknek szentelt templomok, nyilvános épületek, gyárak és az élénk kereskedelmi élet minden tartozéka. A várost körülvevő falat nyugaton az Eufrátesz, keleten pedig azon csatornák egyike mosta, melyek nem csupán öntözésre, hanem vízi utak gyanánt is szolgáltak; rajtuk futottak be az árukkal gazdagon megrakott tengerentúli hajók. Az erősítésen belül



két kikötőt találtunk. Az egyik a folyó partján, a másik a csatorna mentén feküdt. Egy Kr. e. 2047-ben itt kirakodott hajónak a fuvarelistservénye találóan világítja meg, hogy miféle árut importáltak — rézércet, aranyat,



1. kép.

keményfát, elefántcsontot, sokféle nyersanyagot, melyet ügyes kézművesek dolgoztak fel Ur gyáraiban. Ur tényleg inkább ipari és kereskedelmi város volt, mint csupán mezőgazdasági központ. Fejlett ipara

következtében rendkívül megnőtt a lakossága. A folyón és csatornán túl külvárosok terültek el, melyeknek romjait a sivatagon át mérföldekre lehetett nyomon követni. A XX. században Kr. e. a lakosság száma fél-millió lehetett, sőt talán a kétszerese is.

A város, mint a legtöbb őskori város, nem valamely rendszeres terv alapján, hanem mintegy találomra épült (1. kép). A magánházak között kanyargó utcák — közöttük sok zsákutca! — túlkeskenyek voltak kocsiközlekedésre. Ezenfelül kövezetlenek és piszkosak ; utcaseprés és

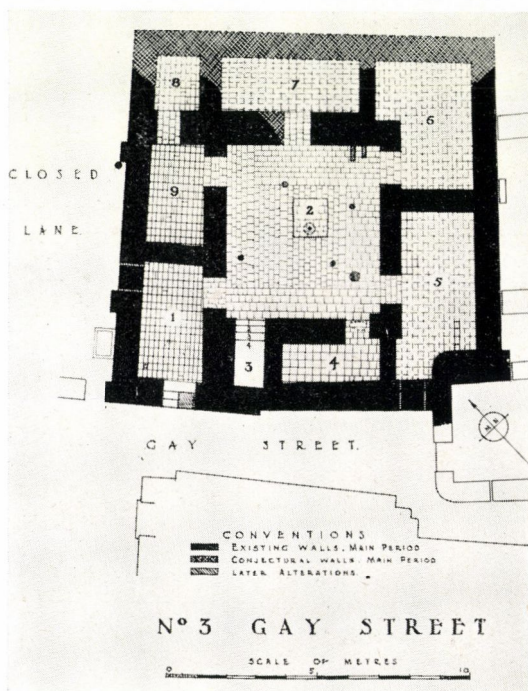


2. kép.

egyéb tisztogatás hiányában a felgyülemelő szenny az utcák szintjének állandó növekedését idézte elő úgy, hogy a házak, melyek eredetileg az utca szintjével egymagasságban épültek, lassanként csak lefelé vezető lépcsőkön voltak megközelíthetők, vagy a régi épület romladékaiból épült emelvényekre építették a házakat (2. kép). Ezek bármennyire különböztek is nagyságra és kivitelre nézve, mindannyian lehetőleg egyazon általános terv alapján épültek, amely megfelelt az emberek szokásai nak és az ország időjárásának. Ez a terv oly jól volt kidolgozva, hogy négyezer év alatt alig változott. Egy mai bagdadi arab ház majdnem a



mása az Ábrahám idejében divatos háznak. Hogy a Keleten annyira becsült zárkózottságot megőrizték, egyetlen ablak sem nyílt az utcára, mind befelé nyílt. Az utcai ajtó kis előszobába nyílt, ahol esetleg a rabszolga-portás ült és fogadta a vendégeket. Az előszoba téglával volt kövezve és többnyire vízfolyóval ellátva, mely fölé egy korsó vizet állítottak, hogy a házba jövők lábukat megmoshassák. Ez az előszoba egy belső udvarba vezetett, amely a ház fontos részét képezte. Ezt a



3. kép.

árnyékszékül szolgált. Másik oldalon volt a konyha, benne tűzhely és kenyérsütő kemence; mellette a cselédek dolgozóhelyisége és evvel szemközt ugyanazon az oldalon, mint az előszoba, a cselédek hálószobája. Az udvar negyedik oldalán volt a vendégszoba, hosszú, keskeny helyiség, padlóját nappal a Keleten ma is szokásos szőnyeg-csíkok fedték, éjjel pedig a vendégek ágyait vetették meg. Ekképpen az udvarra nyíló összes földszinti szobák a cselédség és a vendégek használatára szolgáltak. A család lakosztálya a fölötté levő emeleten volt. A lépcső ide vezetett fel, azonban pontos elrendezését

nyitott, kicsi udvart a földszinti szobák vették körül (3—4. kép). Hasonlított a pompeji atriumhoz, ki volt kövezve, a közepén az esővíz elvezetésére csatornával ellátva. Részben a csodálatosan jó állapotban fennmaradt romok, részben az évezredes emberi szokások konzervativizmusa lehetővé teszik számunkra, hogy a modern házzal összevetve a szobák rendeltetését megállapítsuk. Az udvar egyik oldalán az emeletre vezető lépcsőház van, alsó fokai erős téglából, a felső része fából való, itt elfordul és tovább halad fölfelé az udvarnak ugyanazon oldalán lévő kis szoba fölött, mely



illetőleg először kétségeink voltak, mivel az épületek pusztulása elsősorban az emeleti szobákat érte. Nehéz volt megállapítani hol volt a bejárás? A térszűke lehetetlenné tette belső folyosó alkalmazását, általa a szobák lehetetlen kis méretre zsugorodtak volna. Hogy a szobák egymásba nyíltak, ez szerkezetileg ugyan lehetséges, de valószínűtlen, ezt a föltevést az a vallási előírás döntötte meg, mely szerint baljóslatú jel, ha a szobák egymásba nyílnak és nem a belső udvarra. Az egyetlen megoldás tehát, hogy az ősi ház éppúgy, mint a mai, az udvar



4. kép.

falán körülfutó tornáccal volt ellátva, melyhez lépcső vezetett, és amelyikre a szobák nyíltak. Az egyik házban egy egyenesen álló pillér támasztéka, amely pontosan abban a helyzetben volt, mint amilyenben ilyen tornác támasztópillérének lennie kell, megadta a szükséges bizonyítékot és véglegesen eldöntötte a kérdést, ezért tudtuk az ábrán látható módon az épület belsejét helyreállítani. Megjegyzendő, hogy ilyen típusú, középosztálybeli ember házában, 12 és 24 között váltakozott a szobák száma. Így tehát, bár az utcák keskenyek és egészségtelenek is voltak, a házak kényelmes sőt még fényűző életre is alkalmasak,

a modern városokban gyakori zsúfoltság veszélye nélkül. Mivel minden ház égetett és nyers téglából volt felépítve, rendesen vakolva és meszelve és egyszerű, de viszonylag megfelelő egészségügyi berendezéssel ellátva, határozottan állíthatjuk, hogy Ur városában a civilizált városi életnek minden kelléke megvolt. A házak padlóján elszórt táblák, amelyeket az ókor hulladékpapírjának is nevezhetnénk, sok fényt vetnek az életkörülményeikre. A táblák tárgya vallási, tudományos, történeti, de főként magánlevél és üzleti okirat. Az egyik negyedben az általunk feltárt körülbelül ötven ház tulajdonosának nevét nagyrészt ismerjük és sokat tudunk az ügyes-bajos dolgaikról. Tudjuk követni az egyikük által nyitott kis iskola tanítási menetét, látjuk őket, amint az egyik keresetet indít a másik ellen, olvashatjuk az importáló kereskedő külföldi ügynökeivel való levelezését és csodálatos hűséggel felidézhetjük a házakban lefolyt életet, melynek maradványai oly ékesszólóan tárják elénk az élet anyagi kereteit. Azonban van a magánéletnek egy másik oldala is, melyhez teljesen új és váratlan tájékoztatást nyújtanak a romok. Majdnem minden ház mögött található egy meglehetősen keskeny szoba vagy udvar, melynek egyik oldala tetővel volt ellátva, a másik az ég felé nyitott volt. A tető alatt, az ajtótól távoleső oldalon alacsony téglapad vagy oltár állt, amelyen néha megtaláltuk az áldozati csészéket és tányérokat. A mögötte levő falban nyitott kéményű tűzhelyfülke volt, ahol tömjént égettek. Az egyik sarokban magas «felmutató asztal» állott, melyet rendesen függöny takart el. Az asztal téglából épült, azonban famunkát utánozva vakolattal táblákra volt osztva és be volt meszelve; erre az asztalra helyezték a házi istenek szobraikat. Ez volt a családi kápolna, ahol a teraphimokat, a sumir ház lares-eit és penates-eit imádták. Ez az érzés oly erős volt, hogy erre a célra szentelték majd minden ház földszintjének jókora részét. A kápolna még az előbbivel rokon más célt is szolgált. Azon a végén, amelyik nem volt tetővel fődve, a kövezet alatt téglából épült sírbolt állott, amely a család temetkezőhelyéül szolgált. A ház lakóit haláluk után, a helyett, hogy távoli temetőbe vitték volna, otthon temették el. Sohase hagyták el az ősi hajlékot, hanem továbbra is ott laktak és továbbra is résztvettek leszármazottaik életében: ekképpen a sumir a halál dacára módot talált arra, hogy fenntartsa a családi folytonosságot, melyet a Kelet oly nagyra becsül.

E kápolnáknak a fölfedezése új megvilágításba helyezte az akkori vallást és ezt még kiegészítették a lakónegyedben széjjelszórva talált kis nyilvános kápolnák, melyek teljesen különböztek mind a magán



kápolnáktól, mind a nagy templomoktól is, amelyeket királyok alapítottak és állami jövedelemből tartottak fenn. Szerény szentélyek ezek, melyeket magánadakozók áhítata szentelt és tartott fenn ; itt tisztelték a szumir Pantheonnak kisebb isteneit. Jó példa Pa-sag istennő szentélye (5. kép), amely utcai bejáratú nyitott udvarból és kicsi szentélyből áll. A bejáratot nagy terrakotta domborművek díszítették, az udvar kövezett és fedetlen volt, ennek hosszában, szemben az utcai ajtóval van egy kis szoba, ahol az ex voto-kat tartották ; mögötte terül el a



5. kép.

szentély, melynek bejárata könnyű, náddal burkolt fakeretű csapóajtóval volt ellátva és itt, alacsony, meszelt padon Pa-sag mészkőképmását találtuk abban a helyzetben, aminőben akkor állt, amikor a babilon csapatok 1874-ben Kr. e. betörték Ur városába, kirabolták és az épületeket felgyújtották. A szobor nem valami szép — a nagy mesterek művészi alkotásait állami templomok részére szánták, nem ezen szerény útszéli szentélyek számára ; azonban valószínűleg sokkal közelebb férközött az egyszerű nép szívéhez, mint azok a fenséges és ritkán látott mesterművek.



Lehetetlen Urról a Ziggurat megemlézése nélkül beszélni. Ez egy emeletes nagy torony, amelyet 2300 körül Kr. e. Ur-Nammu épített és a XX. században még mindig a város főépülete volt (6. kép). Csak az alapzatnak az alsó része maradt meg, melyen kis templom állott, a város hivatalos istentiszteletének színhelye. Őriási, tömör téglapítmény,  $65 \times 43$  méter méretű, még ma is 18,5 méter magas. Három lépcsősoron lehetett fölmenni, ezek az első emeleten egybefutottak, egy további lépcsősor vezetett a tetejére. Nagyszerű építkezés, még látszólagos egyszerűsége mellett is gondosan mérlegelt rendszer alapján tervezték, melynek felfelé konvergáló falai a görög oszlop enthazisához hasonlóan optikai hatás elérését célozzák; gondosan kiszámított ereszkedő körvonalai és emeleteinek vízszintes vonalai arra szolgáltak, hogy a szemet fölfelé és befelé a szentélyhez, az épület legfontosabb részéhez vezessék. Ilyen Zigguratokat minden nagy szumir városban találtak, ezek egy olyan nép «magas helyei», melynek az eredeti lakóhelye a hegyekben volt. Ezek közül a leghíresebb a babiloni «Bábel-tornya» volt. Bábel-tornya teljesen elpusztult, azonban Ur-Nammu építette ugyanabban az időben, mint a Zigguratot Urban, ugyanazokból az anyagokból és ugyanazon alaprajz szerint. Az általános benyomás, melyet nyújtott, nagyon hasonlíthatott az Ur-i emlékműre, melyet szerencsére oly jó karban találtunk.

A Kr. előtti XX. és XXIII. századtól Ur prehisztorikus királyainak sírjaira térhetünk át. Ezek keletkezésének időpontjáról sok vita folyt, azonban — úgy vélem — eredeti és csupán archeológiai alapokon nyugvó feltevésemet minden későbbi tanúság megerősítette, és e szerint Kr. e. 3580 és 3200 közé kell tennünk őket. Ebben az esetben a királyok (ahogy állítják is) csupán Ur királyai és Erech hűbérurainak vazallusai voltak. A sírok Ur városának alapzata alatt fekszenek és létezésük bizonyára jóval Ur-Nammu ideje előtt feledésbe ment.

Az első tárgy, amely figyelmünket a temetőben található műkincesekre irányította, egy kirabolt királyi sírban talált híres «Ur-i tőr» volt. Gondosan kidolgozott hüvelye és pengéje aranyból való és a markolata arannyal kirakott lapis-lazuli. Mikor megtalálták, egyedülállónak és forradalminak látszott, azonban a következő évek feltárásai bebizonyították, hogy ez nem elszigetelt lelet, hanem jellemző arra a civilizációra és arra a korra, amely létrehozta.

Ennek a korai temetőnek sokszáz sírját ástuk ki, legtöbbjük magánembereké, azonban volt közöttük egynéhány királysír is. A nem királyi

sírok közt a leggazdagabb és legfontosabb egy Mes-Kalamdug nevű herceg sírja, aki egy négyszögletes akna alján elhelyezett közönséges fakoporsóban és az áldozati ajándékok rendkívüli gazdagságától övezve pihent. A halott széles ezüstövet viselt, melyhez aranyfoglatatú tör volt erősítve. A teste mögött sokszáz arany és ezüst, lapis-lazuli és karneol-gyöngy, arany karkötők, fülbevalók, gyűrűk, tűk és koszorúk voltak, egy nőnek az ékszerei, bizonyára valamelyik gyászolónak az áldozása. A keze mellett aranycsésze, rávésett névvel, a másik csésze a



6. kép.

karja mellett feküdt, aranypengéjű harcibárd a vállainál, és közelében kagylóalakú aranylámpa volt. A koponya maradványain pompás vert aransisak nyugodott, amely parókaszerű volt, fésült hajjal és göndör fürtökkel. Egyike a legcsodálatosabb dolgoknak, amit a temetőben találtunk, és egyike a legnagyobb kincseknek, ami számunkra ős Mezopotámiából fennmaradt. Mindez kétségtelenül jelentékeny férfinak a sírjára vall, aki talán királyi nemzetségből való, de nem uralkodó fejedelem. A királyok sírjai két jellegzetes sajátságban különböztek a többiektől. Először is a király testét nem közönséges koporsóba tették,





hanem téglából és kőből épült kamrába helyezték, mely mélyen a földbe-  
ásott nagy üregnek egy részét foglalta el és amelybe a föld színéből  
kivágott lejtős úton át lehetett bejutni. Az ilyen kamrák téglával vagy  
kővel voltak befödve, a tető néha álboltozatként volt megszerkesztve,



7. kép.

mely legprimitívebb formája a kőtetőzetnek. Néha dongaboltozat volt,  
máskor valódi boltívvel kiképezve, a dongaboltozat apszisban is vég-  
ződhetett. Némelyik esetben a kupolát is megtaláltuk, egyszóval a  
modern építészetnek minden alapformája, melyet eddig általában a



rómaiaknak tulajdonítottak, amint láthattuk, a szumireknél általánosan használt forma a Krisztus előtti negyedik évezredben. A királyi sírnak másik megkülönböztető sajátsága az, hogy a halott királynak feláldozott emberi áldozatokat is tartalmazta. Mikor a király testét a kamrában elhelyezték és az ajtókat befalazták, a lejtős folyosón át a felül nyitott, gyékénnyel kárpitozott üregbe férfiak és nők tömege, udvarhölgyek és udvari hivatalnokok, katonák és cselédek, állásuk jelvényeit és díszruháikat viselve jöttek le. A királyi hintót a lejtőn hátrafelé letolták és a kocsisokkal és lovászokkal együtt helyezték el. Hangszereket hoztak le, katonák jöttek, hogy a bejáratnál őrt álljanak. Valamilyen zené-



8. kép.

vel egybekötött szertartás volt ez, miközben mindenki a magával hozott kis csészét elővette és belemerítve az üreg közepén elhelyezett edénybe, megitta a méregkortyot vagy kábítószert: ezzel a király temetésének első felvonása végetért. Kétségtelennek látszik, hogy ez nem kegyetlen mézárulás, hanem önkéntes áldozat, hitbeli cselekedet volt az emberek részéről, akik, hívén a király isteni mivoltában, készek voltak őt elkísérni és a másvilágon továbbra is szolgálni.

Ilyen sírokból csodálatos tárgyak kerültek elő. Gyönyörű formájú és kidolgozású arany és ezüst, vörösréz és féldrágakőből való edények (8. kép); berakással készült, nemesfémekből állati fejekkel díszített hár-fák és lantok (7. kép), melyek az iparművészetnek csodálatraméltó példái.

Olyan darabok, mint az itt ábrázolt arany ökörfejek (9—10. kép), melyek egyikének lapis-lazuli szakálla van, a szumirok fejlett állatszobrászatáról tanúskodnak. A berakásos «Ur jelképe» és az «erdő sűrűjében fennakadt kos», mely arany és ezüst, lapis-lazuli és kagylóból való



9. kép.

polichrom szobor, oly mesterművek, melyekre büszke lehetne bármely civilizáció. Annál érdekesebb tehát, hogy ezek olyan korból valók, amikor Egyiptom még primitív barbárságának állapotából éppen csak kiemelkedőben volt és eddigi tudomásunk szerint még egyetlen más ország sem fejlesztett ki magasabb civilizációt. Ennélfogva a civilizált ember történetének első szakát illetőleg Mezopotámia korai művészete elsőrendű fontosságú.

Ezt a legősibb fokot Alsó-Mezopotámiában kutatás révén ismertük fel, ahol szűz talajig hatoltunk és a völgyben lefolyt első emberi foglalkozást világítottuk meg. Az akkor szerzett eredményeket megerősíti sok minden, ami azóta történt, de ezúttal a mi első nagyarányú kísérletünkről csak rövid beszámolót adhatunk. Egy körülbelül  $25 \times 20$  méteres tárnát 19 méter mélyre ásatunk. Erre a célra olyan tájat választottunk, ahol az időjárás ko-

párrá mosta a felületet, minden történelmi maradványt elsöpört, ezáltal a mostani felület tulajdonképpen azonos a Kr. előtti 3200. évbelivel. Az ásatások azonnal jól meghatározható épületeket hoztak napvilágra, melyek kitűnő rétegeződésben egymás felett feküdtek. Az első nyolc méterben megtaláltuk nyolc egymás fölé helyezett város maradványait. Ha feltesszük, hogy a legfelső a Kr. előtti negyedik évezred végéről



való, a nyolcadiknak szükségképpen nagyon korainak kellett lennie. Ezután vagy öt méter vastagságban edénycserepek tömege következett. A töredékek rétegében különböző színvonalakban agyagedénygyárnak a maradványait és az égetőkemencéket találtuk meg. A felsőbb töredékek mind korongon készült edényekből származtak, a legalsók pusztán kézzel formált edényekből valók. Világos, hogy ennek a gyárnak az élettartama alatt fedezték fel a korong ismeretét. Ezután egy  $3\frac{1}{2}$  méter vastagságú réteg következett, mely a felületéről beásott sírakkal volt átfúrva, azonban az emberi életnek vagy iparnak más jeleit nem árulta el. Csupa vízhortda iszap volt, mely az Eufrátesz völgyében páratlan méretű árvíz révén rövid idő alatt itt lerakódott. Ez alatt találtuk a völgy antidiluvialis lakóházainak a maradványait, téglából épült házak közt agyaggal bekent nádból összerótt kunyhók is voltak. Ezeknek a padlóin tűzkőszerszámok, agyagsarlók, különös terrakotta-szobrocskák, kézimalmok és hálósüllyesztők voltak.



10. kép.



11. kép.



Nagy mennyiségben találtunk csodálatos, kézzel formált és fekete geometrikus mintákkal díszített cserépedényeket, melyeket már első lelelőhelyükről «al Ubaid edény»-nek neveztek el (11. kép).



12. kép.

előtti házak három egymás alatti rétegben egy kiszáradt mocsár fekete sárán feküdtek. Ez alatt volt az agyagfenék, mely vízínövények gyökereinek barnarostos nyomait mutatta. Eljutottunk szűz földhöz, a náddal benőtt lagunák fenekén, amely az egész deltára kiterjedt, mielőtt a víz visszavonult, és a szárazföld kiemelkedett volna. Itt volt tehát a történet kezdete.

Alsó-Mezopotámia első telepeseinek hovatartozása cserépedényeik jellegéből megállapítható, mégpedig mint a neolith- és sub-neolithkor-szakban Perzsián és Beludzsisztánon át egészen fel Kína határáig elterülő kul-

turális területnek a legnyugatibb ága. Azonban amíg a széles magas fekvésű fennsíkokon a haladás lassú és tökéletlen volt, a völgyben rendkívüli fejlődést találunk, melyet egy későbbi kor királyi sírboltjai és még később a XX. század társadalmi vívmányai világítanak meg. És mindez olyan országban, melyet az özönvíz elöntött és ennél fogva

jóval mögötte maradt szomszédainak. Későbbi felfedezések a fejlődés kérdését világították meg. Nem sokkal az özönvíz utáni korból való sírokban a bennük lévő különböző típusú agyagedények, szobrocskák (12. kép) és fémeszközök tanulmányozása révén faji keveredést találunk, amely a szumirok termékenységet magyarázza. Az özönvíztől félig üresen maradt, de alluviális földjének gazdagsága miatt még mindig vonzó országba a bevándorlóknak két hulláma jött. Kaukázusi eredetű nép jött Kis-Ázsiából, melyet egyszerű szürke és fekete cserépedényeiről lehet fölismerni ; Észak-Szíriából pedig egy másik faj jött, mely legalább részben szemita volt ; ezek összevegyültek egymással és a régi ázsiai lakókkal, hogy új fajt és új kultúrát teremtsenek. Egyesítették különböző tapasztalataikat és jellegzetességeiket, és a vérkeveredés, az a kereszteződés, amely nélkül az emberi haladás — úgy látszik — lehetetlen, megoldotta Mezopotámia földjén az ember első sikeres kísérletét azon cél felé, hogy barbár gyermekkorát maga mögött hagyja és megindítsa azt, amit civilizációnak nevezünk.

*Prof. C. L. Woolley.*  
(London.)

## BRONZKORI LAKÓTELEP HATVANBAN.

A Nemzeti Múzeum ősrégészeti gyűjteménye már félévszázad óta őriz őskori leleteket, amelyek vagy a véletlen folytán, vagy pedig régész-kedő amatőrök ásatásai alkalmával láttak Hatvanban és Hatvan környékén napvilágot. Néhány kora-vaskori tokosbalta, sarló és lándzsán kívül, amelyek a környéken szórványosan kerültek elő, főként kerámiai anyagból áll ez a leletanyag, amelyre nézve az irodalomban, sajnos, igen gyér adatokat találunk. A hatvani bronzkori urnatemetőre többször is történik hivatkozás, de szakszerűen ezek a leletek sohasem lettek ismertetve. A Régiségtár leltári naplójából, valamint a *Compte-rendu*-ból<sup>1</sup> és Hampel József összefoglaló munkájából<sup>2</sup> mindössze annyi állapítható meg, hogy 1876 táján Sperlággh József a Hatvan melletti Strázsahegyen egy urnatemető nyomaira bukkant, amelynek sírmellékleteit a Nemzeti Múzeumnak adományozta. Az urnatemető, amint ezt utólag a leletanyagból megállapíthatjuk, a bronzkor III. periódusából származik. Az 1876-ban Budapesten tartott ősrégészeti kongresszus alkalmával próbaásatást is rendeztek a lelőhelyen, ez azonban úgy látszik, nem járt különösebb eredménnyel.

Az utóbbi időben Révász József rendőrtanácsos kezdeményezéséből Hatvanban egy kis helyi múzeum is alakult, amelynek anyaga főként az ő gyűjtése és kutató ásatásai folytán került össze. Ebben a leletanyagban legtöbbszörre ugyancsak a bronzkor II. és III. periódusát látjuk képviselve és lelőhelyként a környéken szórványosan talált leletek mellett részben a Strázsahegy, részben pedig a miskolci vasútvonallal mellett újabban létesült gazdasági iskola kertje szerepel. A Strázsahegyen lakótelepről származó kerámiai anyag, csont- és kőeszközök, stb. került elő,

<sup>1</sup> *Compte-rendu*, Budapest, 1877, 217. o., továbbá *Arch. Ért.*, 1876, 248-249. o.

<sup>2</sup> Hampel József. *A bronzkor emlékei Magyarhonban*. Budapest, 1892, II. k. 58. o. és LXXXVIII. t. 3 a., b., á.



míg az utóbbi helyen, amely voltaképpen a Strázsahegy lábánál terül el, ugyancsak urnasírokat találtak. A két lelőhely annyira összefügg egymással, hogy talán nem alaptalan az a feltevésünk, amely szerint Sperlág is a hegy lábánál találta az urnasírokat, míg magán a dombtetőn, illetőleg annak lankás lejtőin tulajdonképpen a lakótelep foglal helyet.

A terep maga is, már az első pillantásra, ezt a feltevést látszik igazolni. A hosszan elnyúló dombhát szelíd lejtőivel ideális lakótelepnek kínálkozik, amellet majdnem minden irányban kilátást biztosít meg lehetős távolságra. Kétségtelenül ennek az utóbbi körülménynek köszönheti a domb mostani elnevezését is. Ugyanekkor pedig — ismerve az alföldi bronzkori urnatemetők szokásos helyzetét — a telephez tartozó temetőt inkább a síkságon kell keresnünk.

Azok az ásatások, amelyeknek eredményéről az alábbiakban számot adunk, ugyancsak ezt a feltevésünket látszanak megerősíteni. Révász József a Hatvan történetére vonatkozó adatok buzgó kutatása közben próbaásatást végzett a Strázsahegyen is, amelynek eredményére felhívta a Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának a figyelmét is. Ennek folytán most már két ízben végeztünk ott feltárást, és pedig 1934. és 1935. év tavaszán, és jöllehet a lakórétegek még koránt sincsenek kimerítve, az eddigi eredmények mégis lehetővé teszik már, hogy egy előzetes beszámoló keretében adatokat szolgáltatassunk Hatvan bronzkori kultúrájára és a települési viszonyokra vonatkozólag.

Az ásatást a Strázsahegynek azon a kiszögellő pontján kezdtem meg, ahol észak felé a part láthatóan mesterségesen van élesen levágva és ahol a hagyomány szerint 1848-ban a honvédsereg megfigyelő és tüzérségi állása volt. A földtulajdonos özv. Simon Istvánné. Hogy a további kutatásokhoz támaszpontot nyerjünk, a feltárás északi határául a mostani partélt választottam, jöllehet az — amint az a kutatás folyamán beigazolódott — eredetileg nem jelentette egyúttal a telep határát is. A két ásatás alkalmával összesen 590 □ m területet tártunk fel. A munkát kissé meglassította az a körülmény, hogy az árkokat újból vissza kellett temetnünk, minthogy a terület ma művelés alatt áll. Már szántás közben nagyon sok cserép került a felszínre, az ekevas tehát kultúrréteget ért és annak legfelső szintjét természetesen tönkre is tette. Így érthető, hogy a közvetlenül a humusz alatt, a mai felszíntől alig 20—30 cm mélységben megtalált első kultúrréteg képe meglehetősen zavart, padlólésarozás nyomai csak itt-ott maradtak meg kisebb-nagyobb töredékekben, de még ebben az állapotban is kétségtelen bizo-

nyítéket szolgáltatnak arra vonatkozólag, hogy erre a legfelsőbb lakórétegre már nem telepedett újabb kultúra és a település megszűntével ezen a magaslaton alig nőtt valamit a föld. Cölöplyukakat a legfelsőbb rétegben annyira szórványosan találtunk, hogy azok a házak alakjára és nagyságára vonatkozólag semmi biztos támpontot nem szolgáltatnak. Egyébként a padlómaradványok már ebben a rétegben is korrosak és erősen átégettek.

A második lakóréteg átlagban 50—70 cm mélységben mutatkozott. Ez a mélységingadozás a legalsó rétegben is megállapítható, minthogy



13. kép.

eredetileg az altalaj nyugati irányban kissé lejtett. A középső réteg már tisztábban mutatja meg az ősi település házépítési módját, a házak alakját és nagyságát. Egy-egy árokban majdnem teljesen összefüggő, keményre dögölt és vastagon átégett agyagpadlóra bukkantunk, amelyben már a kikorhadt, illetőleg kiégett cölöpök, gerendák vagy kisebb-méretű vesszők nyomai, amelyeket idővel laza, pusztá kézzel kiszedhető föld töltött ki, világosan megtalálhatók. (13. kép.)

A harmadik és egyben utolsó lakóréteg 110—150 cm mélységben fekszik és ezalatt az őstalaj, amelyre a telepedés történt, 130—170 cm mélységben lejtőssodik nyugat felé. Ez a kultúrréteg ugyanazt a képet



mutatja, mint a középső lakóréteg és a lesározott padló itt is kormos-felületű és át van égve.

A legtarkább képet természetesen a zsíros, fekete földből álló ősi humusgrétegen találjuk, amelynek megtisztítása után élesen mutatkoznak nemcsak a legalsó és a középső réteg cölöplyukai, hanem elvértve még a legfelső réteghez tartozó cölöplyukak is. A különböző nagyságú és nem egyszer egész rendszertelenül mutatkozó lyukak és gödrök tömegében mégis rendet tudunk teremteni azáltal, ha tekintetbe vesszük a



14. kép.

lyukak mélységét és azoknak az egymás fölött elhelyezkedő lesározásokhoz való viszonyát. Az alsó réteg cölöplyukai átlagosan 60—80 cm mélyen nyúlnak le az altalajba, míg a középső rétegé legfeljebb 20—30 cm-re. E mellett az árkok falában mutatkozó profilkép világosan mutatja egy-egy ház padlózatát és az ezek felett elterülő házromokat. A házak oldalait jelző cölöplyukak mindig a profilképnek megfelelően, azaz a padlót jelző rétegek szélénél jelentkeznek és így pontosan megadják a házak alaprajzát. (14., 15. kép.)

Mindezek összevetéséből a házak alakjára és nagyságára vonatkozólag a következőket állapíthatjuk meg :

Az eddig feltárt területen összesen nyolc háznak a nyomaira buk-  
kantunk, amelyek közül négy az alsó, négy pedig a középső réteghez  
tartozik. A házak szögletesek és hosszúkas téglányalakot mutatnak. Az  
alsó réteg házainak főtengelye kelet-nyugati irányban húzódik, míg a  
középső rétegben északkelet-délnyugati irányban. Mindamellett ez  
szabálynak nem tekinthető, minthogy az alsó rétegben egy idáig még  
csonkán mutatkozó ház fekvése megegyezni látszik a középső réteg



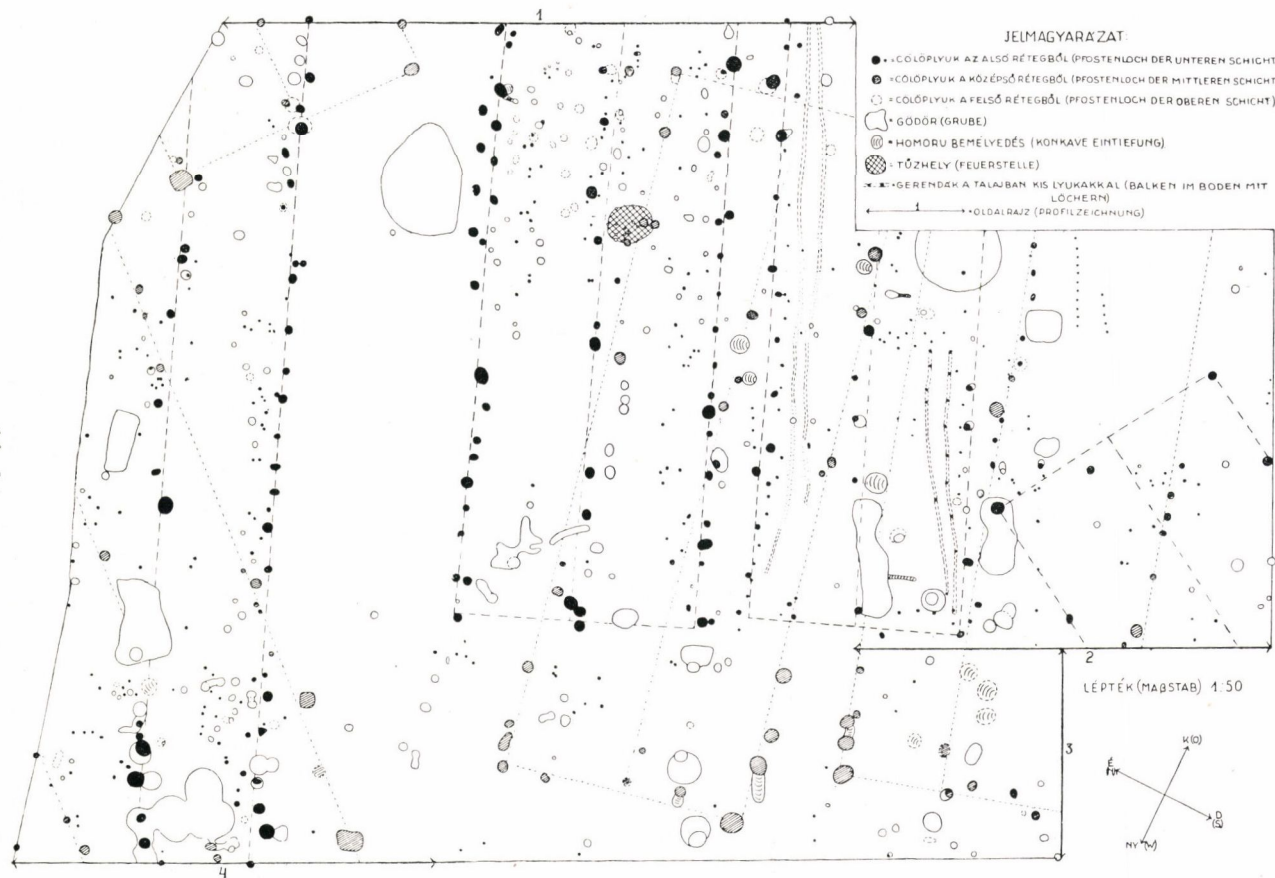
15. kép.

házainak irányításával,  
míg a középső rétegben  
egy csaknem teljes egé-  
szében feltárt ház irá-  
nyítása inkább észak-  
nyugat-délkeleti. A há-  
zak nagysága és egy-  
mástól való távolsága  
egészen különböző. A  
középső réteg most em-  
lített lakóházának hosz-  
sza kb. 17 m, szélessége  
pedig 6 m. Az alsó  
rétegben azonban egy  
olyan szokatlanul nagy  
háznak az alapja mutat-  
kozik, amelynek hossza  
már a 20 m-t is meg-  
haladja, és a két végét  
még nem találtuk meg.  
(16. kép.)

A házak hosszúságát  
és szélességét illetőleg egyébként a fentemlített arány látszik általánosnak.

A lakóházak meglehetősen közel állottak egymáshoz. A párhuzamos  
fekvésű házak között alig 5 m a távolság, míg az alsó réteg két lakóházát  
mindössze egy 1 m széles sikátor választja el. A házak főtengelyét jelzik  
azok a cölöplyukak, amelyek a hosszanti falakkal párhuzamosan haladva  
középiütt helyezkednek el. Aligha látszik valószínűnek, hogy ezek a  
lyukak egy középső válaszfalhoz tartoztak volna. Az azonban kétség-  
telen, hogy ezek helyén álltak a tetőtartó gerendák. Úgy ezeknek a  
lyukaknak, mint a falat jelző cölöplyukaknak az átmérője 20—30 cm





A HATVÁN-STRÁZSAHEGYI BRONZKORI TELEP ALAPRAJZA.  
(GRUNDRISS DER BRONZEZEITLICHEN ANSIEDLUNG VON HATVÁN-STRÁZSAHEGY)

között váltakozik, ennek megfelelően maguk a földbe mélyített oszlopok is elég vastagok lehettek. Ebből a körülményből, valamint a házalapok nagyságából arra következtethetünk, hogy a külső falak magassága legalább 3—4 m lehetett, amelyekre egy középiütt élbe futó tető helyezkedett.

Az építkezés módjára vonatkozólag részben kétségtelen, részben pedig olyan adatokat nyertünk, amelyek módot adnak bizonyos következtetésekre. E szerint megállapítható, hogy a házak fala fából épült oly módon, hogy a falat sokszor kívül-belül támogató oszlopok közé sövényfalat húztak, amelyet be is vakoltak. Ilyen sövényfalaknak a nyomaira a falakon belül is rábukkantunk, amelyeket ebben az esetben csak sorjában szabályosan ledugott, alig 4—5 cm vastag vesszők tartottak. Ezeknek a falaknak a rendeltetése még nem eléggé tisztázott és nem állíthatjuk kétségtelenül, hogy ezek a ház belsejét több kisebb helyiségre osztották. Még problematikusabb az a jelenség, amelyet az alsó réteg egyik házában konstatálhattunk. Itt ugyanis a hosszanti falak mentén és azoktól 0,5—1 m távolságra 2—2 csaknem párhuzamosan haladó, egymástól alig félméternyire fekvő és az altalajba beágyazott gerendázat nyomait találtuk meg, amelyen szabályos távolságra, kb. egymástól egy méternyire függőlegesen a földbe futó, 3—4 cm átmérőjű lyukak voltak. A jelek után feltehető, hogy ez az alulról történő megerősítés is sövényfalak alátámasztására szolgált, vagy pedig a falak mentén végighúzódo polcok állványzata volt. A mi megítélésünk szerint ez az utóbbi feltevés látszik valószínűbbnek.

Annál nagyobb bizonyossággal állapíthatjuk azonban meg azt, hogy a lakóházat a falakon belül először mindig egy 15—20 cm vastagságú sárgás, agyagos földdel töltötték fel és a lesározás csak ezen a ledöngölt földrétegen történt. Ezt a lesározást, amint azt a lepattogzó rétegek bizonyítják, többször meg is újították, illetőleg újból átkenték, amint ez a mai falusi földespadlójú házakban is szokásos. (L. a profilrajzokat, 17. kép.)

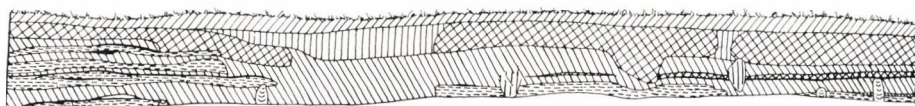
A bejárat valószínűleg az egyik hosszanti fal közepetáján volt. Ugyancsak a ház közepén foglalt helyet a tűzhely is, amely a padlózatból kissé kiemelkedett. A tűzhely hasonlóképpen agyagból volt felépítve és gondosan lesimitva, így az alakjáról sikerült pontos képet kapnunk. A kb. egy m hosszú tűzpadot patkóalakban építették és elől, az ívvel szemben, egy kissé kiemelkedő, tenyérszerű széles peremet húztak, bizonyára a parázs feltartóztatására. Ugyanebből a célból a tűzpad közepe felé kissé bemélyedt. Itt tehát ugyanazt a tűzpadformát találtuk



meg, mint a füzesabonyi bronzkori lakótelepen, de az ott annyira tipikus, agyagból felépített hordozható tűzhely nyomaira még nem bukkantunk.

Az őstalajon több ízben is találtunk szabálytalan alakú bemélyítéseket, horpadásokat, amelyek azonban aligha vannak összefüggésben magukkal a lakóházakkal és többnyire az őstalaj egyenetlenségét mutatják. Nagyobb jelentősége van azonban a házak mellett mutatkozó, mesterségesen készített gödröknek, amelyek a belőlük előkerült cserepek, csontok tanúsága szerint is hulladékgödrök voltak.

Mindezeknek az alapján már most megállapíthatjuk, hogy a hatvani telep tudományos jelentőségét elsősorban az a körülmény szabja meg,



1. profil.



3. profil.



2. profil.



4. profil.

17. kép.

hogy itt megbízható és nagyfontosságú adatokat nyerünk egy bronzkori kultúra települési viszonyaira és házépítési technikájára vonatkozólag.

Amennyiben pedig a további kutatás folyamán módunk adódik majd arra, hogy az egész telepet feltárhassuk, úgy feltételezve, hogy a lakóházak egy-egy családnak adtak hajlékot, hozzávetőlegesen azt is meg fogjuk majd állapíthatni, hogy a bronzkori falu akosságának mekkora volt a lélekszáma.

A fent elmondottakban több ízben megemlítettük már, hogy a házak padlózata vastagon, szinte vörösre átégett. Emellett a fésározás fölött többnyire kormos, szennyes réteg jelentkezik, amelyen 20—30 cm vastagságban ül a házomladék. Kétségtelen tehát, hogy a házak tűzvésznek estek áldozatul és a padló agyagrétegének ezt az erős átizzását a házfalak faanyaga tette lehetővé. Településtörténeti szempontból

jelentősége van mármost annak a kérdésnek is, hogy a tűzvészt véletlen szerencsétlenség, vagy szándékosság idézte-e elő? Megfigyeléseink a mellett szólnak, hogy a házak felgyújtása tudatosan történt, és pedig nem kívülről jövő erőszak folytán, hanem magának a lakosságnak akaratából. A házakban ugyanis feltűnően kevés értékesebb leletet találunk. A leletanyag majdnem kizárólag cserepekre, eltört, használhatatlan állapotú csont- és kőeszközökre, konyhahulladékokra szorítkozik. A tűzvészt tehát nem előzte meg pánikszerű menekülés, hanem a lakosoknak módjukban állt még idejében minden értékesebb és használható tárgyat, eszközt biztos helyre szállítani. A szándékos felgyújtásra több elfogadható magyarázatot is találhatunk. A házak falai idővel megrokanhattak, bedőléssel fenyegettek, — amint ezt a sorból kiálló és a szükségletnek megfelelő helyen levert cölöpök lyukai is bizonyítják. A lebontás helyett egyszerűbb és radikálisabb eljárás volt a felgyújtás, már csak azért is, minthogy a faanyaghoz könnyen hozzájuthattak. De még valószínűbb, hogy a házak idővel elférgesedtek és ebben az esetben a tűz egyúttal a fertőtlenítés munkáját is elvégezte.

Az egymásra rakódó kultúrrétegek tehát nem különböző korú és fajtájú kultúrák hagyatékát őrzik, hanem a meg-megújított házakban is ugyanannak a kultúrának a nyomait. Ugyanaz a lakosság építi tehát fel az elpusztított házak romjain az új hajlékokat, amelyek vagy csaknem a régi ház fölött épülnek fel, vagy praktikussági okokból attól kissé eltolódva. Ennek következtében a telep élettartama alig tehető  $1\frac{1}{2}$ —2 évszázadnál hosszabb időre.

Az aránylag rövid időtartam mellett tesznek tanúságot a homogén jellegű, tehát ugyanabból a kultúrából és fejlődési szakaszból származó leletek is. Említettük már, hogy szinte szokatlanul kevés leletre bukkanunk kutatásaink közben. Cserépanyag ugyan bőven fordul elő, de kevés köztük az egymással összefüggő és rekonstruálható töredék, ép edényt pedig jóformán csak a miniatűr edénykéek szolgáltattak, amelyekről az alábbiakban lesz szó. A leletanyagban természetesen a kerámia dominál és ezért, mint a kronológia szempontjából is a legfontosabbat, elsőnek ezt ismertetjük.

A kerámiai anyag túlnyomó százalékban a kevesebb gonddal készült és díszítésében is egyszerűbb házi kerámiát képviseli. Ez a körülmény egyébként megfelel a lelőhely természetének is, míg másrészt a kivételes célokat szolgáló díszedények hiányát érthetővé teszi a házak pusztulásával kapcsolatban adott magyarázatunk. Típus és ornamentika





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

18. kép.

szempontjából a házi kerámia nyújtja a legkevesebbet és kronológiai meghatározás céljaira is ez a praktikus célokat szolgáló, fejlődést, változást tehát alig mutató anyag alkalmas a legkevésbé. Annál örövendetesebb, hogy ebben az időrendileg és kulturálisan legnehezebben felismerhető anyagban is találunk a hatvani telepen olyan típusokat, amelyek biztos kronológiai bázisul szolgálhatnak bronzkori lakótelepeken végzett kutatásaink közben.

Itt elsősorban azok a csuprok, szilkék jönnek tekintetbe, amelyeknél a rövid nyak a száj felé kissé tölcsérszerűen kiszélesedik, a has domború vonala a nyak íveléséből jóformán törés nélkül folytatódik az edény talpa felé, míg az edény felületét szeszélyesen összevissza húzgált és egyenetlenül bemélyített vonalak — ú. n. seprős díszítés — borítják. (18. kép, 1—3. sz.)

Ez az edényforma előfordul díszítés nélkül is, amikor is az edény felülete símára csiszolt és a rövid, ívelt nyakat egy fül hidalja át. (18. kép, 9. sz.) A seprős díszítést megtaláljuk egy hosszúkás, vödörszerű edényformánál is, amelynek a peremén négy keresztben álló, fogantyúnak használható nyúlvány van. Ez az utóbbi edényalak továbbra is életben marad, minthogy a füzesabonyi késő bronzkori lakótelepen és a megvaszői sírmező leletanyagában is képviselve van. (18. kép, 8. sz.)

Egy kisebb szilkén a seprős díszítés plasztikusan felrakott lécdíszítéssel kombinálva fordul elő. A keresztrovátkás lécek kissé ferdén futnak az edény hasán a válltól az edény talpáig, míg egy körülfutó lécz a váll hangsúlyozására szolgál. Ez a ritkább edényforma és díszítési mód már közelebbről jelöli meg a hatvani lakótelep kronológiai helyzetét. (18. kép, 6. sz.)

Igen gyakran látszik az edény felületének oly módon való tagolása, hogy a tölcséres nyak és a váll símára csiszolt, majd pedig egy, a közvetlenül a has felett körülfutó bemélyített vonaltól lefelé az edény felületét sűrű, egymáshoz simuló bebökődés borítja. A bebökődést minden valószínűség szerint vesszőnyaláb végével végezték. Ezt a díszítési módot nemcsak szilkéken találtuk meg, hanem nagyobb, kb. 40 cm magas, szélesszájú edényeken is, (18. kép, 4—5. sz.) továbbá egy pithosszerű, hatalmas és erősen hasas élelmiszertartó edényen is, amelyet még Révész József ázott ki. Az edény pontos magasságát nem tudjuk megadni, minthogy a nyakból csak csonka töredékek maradtak meg, de az edény még így csonkán is magasságban felülhaladja az egy métert. A hason egymással szemben elhelyezkedő két szalagfülön is alkalmazták a





19. kép.

beböködött dísz. Meg kell itt említenünk, hogy a házi kerámiának ez a típusa Tószeg felsőbb, fiatalabb bronzkori rétegeiben is nagyon gyakori.

A síma kerámiához kell sorolnunk a félgömb- vagy csonkakúpalakú csészéket is. (18. kép, 10–12. sz.) Érdekes sajátossága a hatvani telepnek, hogy mindezek az edényformák alig pár centiméter magas, miniatűr alakban is előfordulnak. Ezek az apró edénykéek semmiféle praktikus célt nem szolgálhatnak és így jogosan tekinthetjük őket gyermekjátékoknak. (19. kép, 6–19. szám.)



20. kép.

lön kell megemlékeznünk egy sajátosságos edényformáról, amely egyébként már más bronzkori lakótelepen is előfordult. Hatvanban egy nagy, urnaszerű edénynek a töredékeit találtuk meg, amelynek nemcsak külső felületét, hanem a belsejét is egészen a nyakig mélyen bekarcolt vonalak barázdálják. Kívül a vállon egy ujjbenyomásos lécdíszítés fut körül,



21. kép.

A konyhaedényekkel kapcsolatban külön kell megemlékeznünk egy sajátosságos edényformáról, amely egyébként már más bronzkori lakótelepen is előfordult. Hatvanban egy nagy, urnaszerű edénynek a töredékeit találtuk meg, amelynek nemcsak külső felületét, hanem a belsejét is egészen a nyakig mélyen bekarcolt vonalak barázdálják. Kívül a vállon egy ujjbenyomásos lécdíszítés fut körül, (20. kép.) belül pedig a fenéken 5 cm magas, (21., 22. kép.) a belső falon pedig a has kiöblösödéséig kb. 3 cm hosszú tüskeszerű bütyköket találunk. (23. kép.) Erre az edénytípusra még eddig elfogadható magyarázatot nem kaptunk. Én azonban valószínűnek tartom, hogy ez az edény élelmiszerek páco-



lására, konzerválására szolgált és úgy a bütyköknek, mint a belső barázdáknak az a rendeltetése, hogy az edénybe helyezett anyag ne simuljon, ne tapadhasson az edény falához, hanem azt a páclé minden oldalról átjárhassa. A hatvani telepen egyébként több ilyen edény töredékeit találtuk meg.

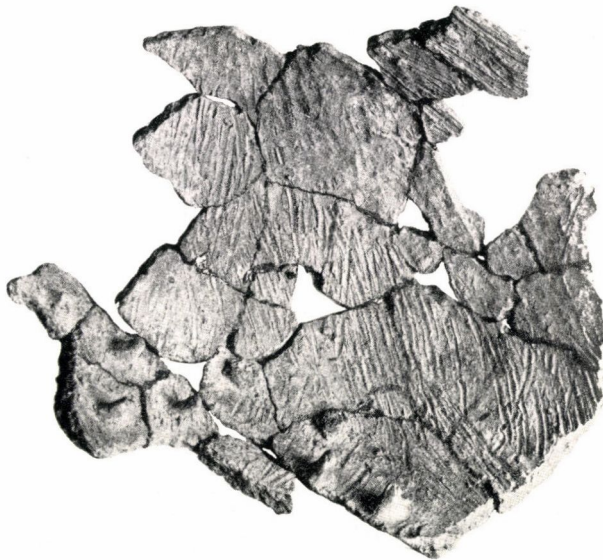
Bármennyire szerény a rendelkezésünkre álló anyag, a kronológia szempontjából mégis igen nagy jelentősége van a nem konyhai célokat szolgáló és ezért nagyobb gonddal készített díszített kerámiának. Ennek a kerámiának nemcsak az anyaga finomabb, hanem az égetése is nagyobb körültekintéssel történt, a felülete pedig fényesre csiszolt és ellentétben a konyhaedények sárgásbarna, vagy világosszürke színezésével, a finom kerámia sötét, feketésszürke színű.

A legjelentősebb ebben az anyagban egy magasnyakú, élesen tagolt testű, öblös hasú és gömbölyű fenekű fülesbögre, amelynek szájrpereme kissé kihajló, a peremből kiinduló füle pedig áthidalja a nyakat és alul a vállon támaszkodik meg. (19. kép, 2. sz.) A hasat 3—3 párhuzamosan futó vertikális árkolás tagolja négy részre, közöttük pedig egy-egy körülárkolt kis bütyökdíszítés van.

Egy töredék alapján képet alkothatunk a dísztálak formájáról is. A kihajló peremű, erősen kiszélesedő nyakú és gömbölyű fenekű tál profilált alakjában az ú. n. «svéd sisak» formáját mutatja és igen jellegzetes típusa Tószeg C rétegének, azaz a magyar bronzkor III. periodusának. (19. kép, 5. sz.) E mellett tesz tanúságot a váll alatt csipkeszerűen alkalmazott 2—2



22. kép.



23. kép.

párhuzamosan húzott félköríves árkolás is, amelyet egy bögre töredékén is megtaláltunk. (19. kép, 3. sz.) Ez a díszítő elem, ugyanebben az időben jelentkezik a szomszédos és már kifejlődésben levő lausitzi kultúrában is.

Egy kis magasnyakú, bütyökfüllel ellátott edényke vállán körülfutó zezzugvonalas díszítést találunk. Az edény formája emlékeztet bennünket a II. periodusban annyira tipikus kiszélesedő nyakú edénykékre, amelyeknek vállán ugyancsak átfúrt bütyökfülek vannak. (19. kép, 1. sz.) A zezzugvonalas dísz alkalmazását egyenesvonalú bemélyítéssel és lencsedísszel kombinálva megtaláljuk egy edénytöredéken is, még pedig sajátságos módon, a bemélyített vonalak keresztrovátkolásával mint álszinórdíszítést. Ez a díszítési mód mindenesetre a ritkább jelenségekhez tartozik. (19. kép, 4. sz.)

A kerámiával kapcsolatban meg kell emlékeznünk az agyagból készített egyéb háztartási eszközökről is. Az agyagkanalakat egy eredetileg csonka és utólag kiegészített példány képviseli. A kiegészítést a több példányban talált nyéltöredékek alapján végeztük. (24. kép, 3–5. sz.)

Feltűnő a telepen a kis nyéllyukkal ellátott, szögletes testű agyagkalapácsok aránylag gyakori előfordulása. (24. kép, 1–2. sz.) Ezek az alig pár centiméter hosszú kalapácsok formájukban a bronzkor tipikus kőeszközeit utánozzák. Több példányban találtunk kis agyagtölcseket is, amelynek talán a bronztárgyak öntésénél volt szerepe. (24. kép, 6–7. sz.) Nagyon gyakori az orsópörgettyű, amely vagy a kettős kúp, vagy pedig a kerék formáját utánozza. De előfordulnak ezek a pereszlenek cseréptöredékből elkészítve is. (24. kép, 22–26. sz.) Az agyagtárgyak között természetesen itt is megvannak az átfúrt tűzgulák és tűzkúpok.

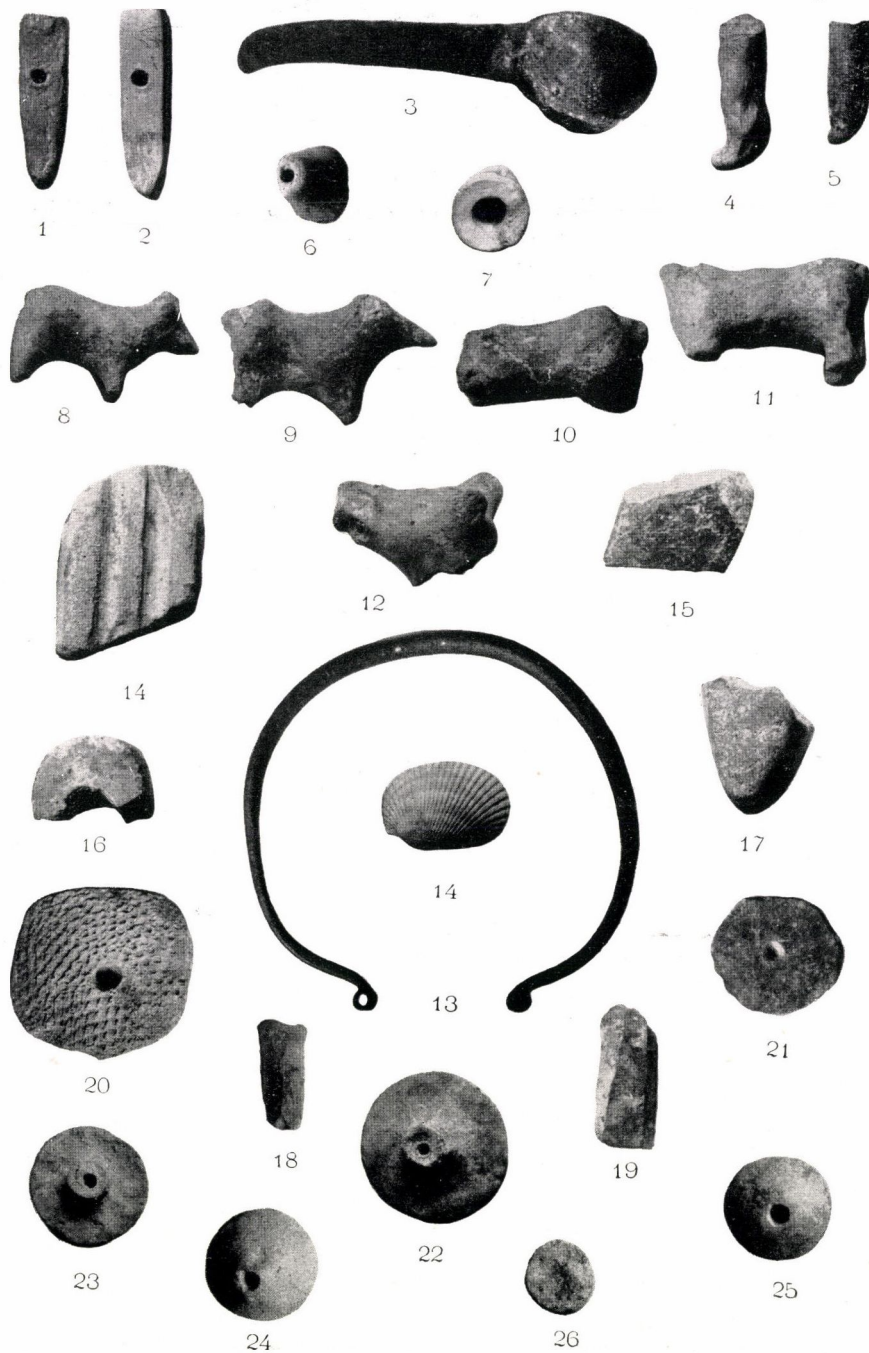
Bronztárgyat a két ásatás alkalmával mindössze egyet találtunk, és pedig egy 10 cm átmérőjű kerek átmetszetű huzalból készült, végei felé vékonyodó és bepödrött végű nyakperecet, amelynek feketés patinája a kormozás nyomait mutatja. (24. kép, 13. sz.)

Az ékszerek közé kell sorolnunk egy kis átfúrt kagylót, (24. kép, 14. sz.) valamint a disznómetszőfogból készített csüngődíszeket is. (25. kép, 1–2. sz.)

Több példányban találtuk meg a bronzkor szögletes átmetszetű, átfúrt kőbalta-típusának a töredékeit is, (24. kép, 15–17. sz.) míg a telep bronzeszközökben való szegénységét mutatja, hogy kés gyanánt még a kovapengéket is használták. (24. kép, 18–19. sz.)

Bronzkori lakótelepeink egyik sajátossága, hogy nagy számmal





24. kép.

találhatók a rétegekben csonteszközök, árák, vésők, tűk és átfúrt agancskapák. Ebben a tekintetben a hatvani telep sem kivétel, ahol ugyancsak bőven találtuk meg ezeket a csontszerszámokat. Mellettük, — miként a füzesabonyi telepen is, itt is előfordulnak a disznó- vagy szarvasállkapocsból készült simítók is. (25. kép, 3—18. sz.)

A leletanyagban meg kell még említenünk egy homokkőből készült öntőmintatöredéket, amely bronzrudak, tehát félkészáru öntésére szolgált, (24. kép, 14. sz.) valamint az öt darab kis agyagállatidolocskát, amelyek főként kutyákat ábrázolnak és minden bizonnyal, miként a kis edénykéik is — gyermekek játékszerül szolgáltak. (24. kép, 8—12. sz.)

A kőeszközökhöz tartozik egy három példányban előfordult kővésőtípus, amelynek átmetszete ovális, felülete csak nagyjában van kidolgozva, a hegye azonban csiszolt és kissé ívelt élt alkot.

A konyhahulladék csontanyagában szarvasmarha, birka, őz, szarvas, disznó és ló csontjait, illetőleg fogazatát találtuk meg, valamint egy medve állkapocstöredékét a molarisfogakkal.

Amint már fentebb jeleztük, a leletanyag, főként a kerámia alapján a telep korát a magyarhoni bronzkor III. periodusába kell sorolnunk, azaz a Kr. e. XV—XIII. évszázadba. Kulturálisan pedig ez az anyag tisztán és szorosan beletartozik abba a tiszamenti bronzkori kultúrába, amelynek gyökerei is ebben a régióban vannak, tehát mindenképpen autochtonnak tekinthető. A folytonos, törésnélküli kulturális fejlődést mutatják azok az elemek, amelyek a hatvan-strázsahegyi anyagot a II. periodussal kötik össze, illetőleg amelyeknek nyomára a IV. periodusban is rábukkanunk. Ebbe a III. periodusba sorolandó Tószeg C rétegének a hatvanival rokon anyaga, továbbá az egyeki,<sup>1</sup> hajdubagosi,<sup>2</sup> bagimajori urnatemetők,<sup>3</sup> valamint a rákóczi-falvai csontvázastemető leletanyaga is.<sup>4</sup> Képviselve van egyébként ez a periodus a cegléd-öreghegyi<sup>5</sup> urnatemetőben is, megtalálható továbbá a szőregi zsugorított csontvázast sírok némelyikében<sup>6</sup> és ide tartozik a Debreceni

<sup>1</sup> Zoltai L., A Debreceni Múzeum jelentése 1909-ről. 41—46. o.

<sup>2</sup> U. o. 34—40. o.

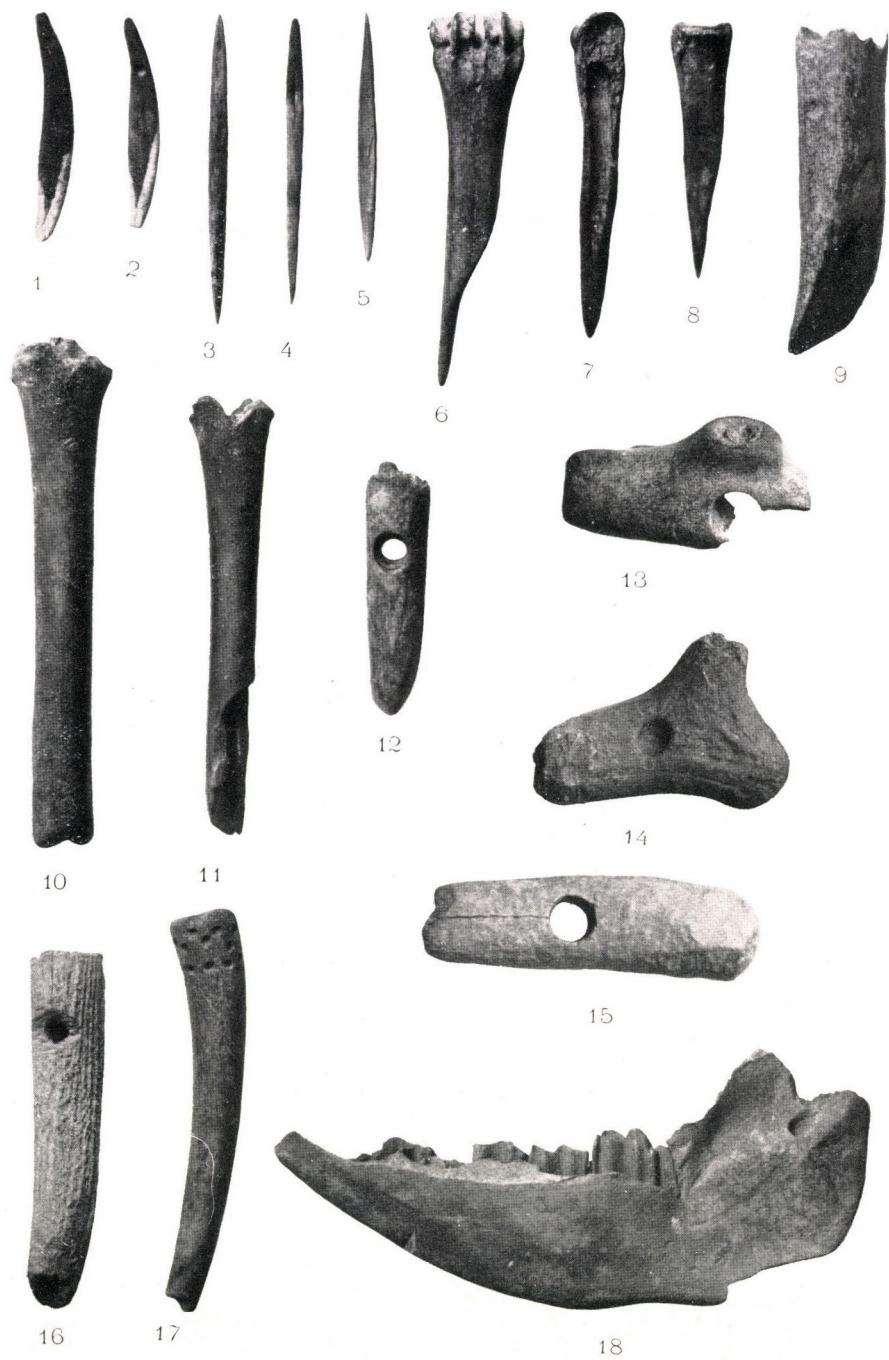
<sup>3</sup> Tompa F., Zwanzig Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn. 24. Bericht der Röm. Germ. Kommission in Frankfurt a. M. nyomás alatt.

<sup>4</sup> U. o.

<sup>5</sup> Publikálatlan.

<sup>6</sup> Banner János, Bronzkori zsugorított temetkezések a Maros mellett. Dolgozatok. Szeged, 1931. VIII. t. 41 c. á.





25. kép.

Múzeum által feltárt zeleméri csontvázas sír is.<sup>1</sup> Végül pedig most már a Hatvanban régebben előkerült urnasírokról is megállapíthatjuk, hogy azok a strázsahegyi telep lakosainak temetőjéből kerültek elő.

A lakótelepen mutatkozó eddigi eredmények kétségtelenné teszik, hogy a további kutatás egyrészt feltétlenül kívánatos, másrészt jogosan várható, hogy az a települési viszonyokra vonatkozó ismereteinket teljesebbé fogja tenni.

Amint azt már az előzetes ásatási jelentésemben is megtettem,<sup>2</sup> e helyütt is hálásan kell megemlékezni mindazokról, akik a hatvani kutatások alkalmával bennünket támogattak, így a Magyar Tudományos Akadémiáról, Hatvan városáról, dr. Hirsch Albertnéről és a telep lelkes első kutatójáról, Révász József rendőrtanácsosról.

*Tompa Ferenc.*

<sup>1</sup> Sőregi J., Bronzkori zsugorított temetkezés Zelemér-pusztán. A Debreceni Déri-Múzeum jelentése. 1927, 38. o.

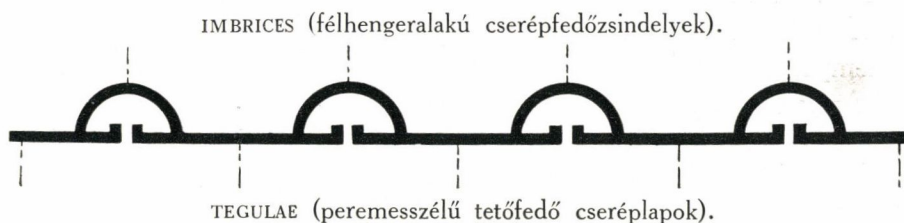
<sup>2</sup> Tompa F., A hatvani bronzkori lakótelep. Arch. Ért. 1934, 133-134. o.



## A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM TERRAKOTTAGYŰJTEMÉNYÉNEK ANTEFIXEI.

A Szépművészeti Múzeum jól összeválogatott és az antik terrakotta kisplasztika egész fejlődéséről kerek képet adó terrakotta-gyűjteményének egyik érdekes csoportja az a 26 darabból álló kollekció, mely az etruszk-római építészet díszítő eszközeiül használt, agyagból készült homloklapjainak = antefixeinek különböző helyeken és különböző időkben dívott díszítési módjairól ad szemléltető és tanulságos áttekintést.

Az antefixek az épületek tetőzetén alkalmazni szokott, rendszerint ornamentális vagy alakos domborművekkel díszített, ritkábban festett terrakottalapok, melyek hátul félhenger- (ritkábban háromszög-) alakú cserépzsindelyekben végződtek. Ezeket sorjában a tető szélén állították fel minden oly félhenger- (ritkábban háromszög-) alakú cserepekből (imbrices) álló sor végén, amelyekkel az egymás mellé helyezett lapos tetőfedő téglák (tegulae) peremes széleit befödtek, amint ezt az alanti, keresztmetszetet mutató vázlatrajzból jól láthatjuk. (26. kép.) Ilyen



26. kép.

díszített antefixek használata ősrégi időkbe nyúlik vissza, még a faépítkezések korába, és tulajdonképpen céljuk az volt, hogy a tetőnek fából készült szélét óvják. A kőépítkezésekre való áttérés idején azonban

továbbra is megtartották ezeket a tetődíszeket, és különösen Etruriában, Campaniában, Magna-Graeciában és Siciliában maradt meg sokáig a tetőn a terrakotta antefixek alkalmazásának szokása. Festus szerint (ep. 8. l.) az antefixek: «*quae ex opere figulino tectis affiguntur sub stillicidio*». Plinius szerint (Hist. Nat. XXXV. 152.) a peloponnesosi Sikyonból származó Butades volt az első, aki ily maszkokkal díszített antefixeket (*personae*, *πρόσωπα*) a tetők szélein (*tegularum extremis imbricibus*) alkalmazott s az akroterionokat (*fastigia*) magasan kiemelkedő reliefekkel (*ἔκτυπα*) díszítette. Livius (XXVI. 23.) szerint antefixeknek hívják a figurákkal díszített homloktéglákat és így nevezik az itáliai templom minden agyagdíszítését is.

Az antefixek tehát a fentiek szerint két összetartozó részből állnak: a domborműves vagy festett díszítésű homloklapból: a tulajdonképpeni antefixből és a félhenger- vagy háromszögformájú fedő cserépszindelyből (*imbrex*, *καλύπτρα*). Ez utóbbi az antefix felerősítésére és rögzítésére szolgált s vele egyszerre, egy darabból öntötték. A homloklapok legtöbbször félkörívű, néha oromszerű alakot mutatnak s díszítésül hol magas, hol alacsony, élénk színezésű reliefet alkalmaztak; csak festett díszű antefixeket ritkábban találunk. A homloklap némelykor egészen egyenes, máskor szélein befelé hajlik, és rajta a figurális díszítés mellett sokszor igen gazdag ornamentális díszítést találunk, olykor áttört, szép és művészi motívumokkal. Ez már bizonyos mértékig a köépületeken alkalmazásba került márvány akroterionok hatását mutatja. A figurális díszítés motívumai egyúttal apotropaikusak=szerencsétlenséget távoltartók voltak s így kerültek az antefixek reliefjei közé a Gorgók, a dionysosi körnek alakjai: nymphák, szilénoszok és szatírok. Kezdetben tehát az antefixek domborművei a legszorosabb összefüggésben álltak a vallási kultusszal is. Az ábrázolások már ebből a szempontból is igen figyelemreméltók.

Az antefixek előállítására rendszerint durván iszapolt agyagot használtak, melyet jól kiégettek. A festéshez olykor a téglá színéhez közelálló mázszerű alapozást használtak s ezen az alapszínen történt vörös, barna, fekete és ritkábban fehér színekkel a relief színezése. Máskor viszont a terrakotta kispasztikában szokásos fehér alapozást találjuk, s erre alkalmazták a különböző színeket. Ez utóbbi esetben a színezés csak elvétve maradt fenn s abból is többnyire csak a fehér alapozás nyomai láthatók. Különösen a Kr. e. IV—III. századból származó tarentumi és sicíliai antefixek színezése történt ez utóbbi módon



és közöttük csak ritkán akadunk oly példányokra, melyek színeiket évszázadokon át megtartották.<sup>1</sup>

A Szépművészeti Múzeum antefixei két főcsoportra oszthatók: az ornamentális díszítésű és a figurális díszítésű antefixek csoportjára. Az első csoport tagjai az etruszk-campaniai antefixek csoportjába és időben a Kr. e. VI—V. század fordulójába tartoznak; de ide osztottuk be azt a két akroterionszerűen képzett antefixet is, mely az előbbiektől nemcsak felépítésben, hanem időben és keletkezése helyére nézve is különbözik, viszont díszítő motívumai alapján e csoportban kaphatott csak helyet. Antefixeinknek második főcsoportja: az alakos díszítésű antefixek ismét két osztályba sorozhatók. Az első osztályba itt is az etruszk-campaniai származású antefixek tartoznak, Gorgó-fejes és női-fejes díszítésükkel, melyeknek összetartozását keletkezésük időbeli (a Kr. e. VI—V. század) azonossága is megerősíti; míg a másik osztályba tarentumi eredetű antefixeink sorozhatók. Ez utóbbi sorozat a leggazdagabb darabszámban, és a tarentumi antefixek három nagy korszakából, a Kr. e. VI—V. század fordulójának idejéből, a Kr. e. V. századból és a Kr. e. IV. századból és későbbi korból nyújt jó példákat; különösen az utolsó korszakból való antefixek domborműves képészletüknek változatosságával és gazdagságával kollekciónknak legérdekesebb csoportját alkotják.

## I. ANTEFIXEK ORNAMENTÁLIS DÍSZÍTÉSSSEL

Az idetartozó négy antefix megegyezik abban, hogy *díszítésük levélkoszorúval körülvett mezőben álló félrozetta, vagy csüngő vagy álló palmetta*. Mind a négy a capuai terrakotta-műhelyek terméke és mind a négynek színezése ép. Keletkezésük ideje a Kr. e. VI. század végére, az V. század legelejére tehető.<sup>2</sup>

1. *Archaikus félköralakú antefix*. A rendkívül alacsony lábazzal ellátott antefixet alacsony levelekből álló koszorú övezi. A leveleket félköralakú végződés és a változtatottan használt vörös-fehér színezés választja el egymástól. A külső levélkoszorú

<sup>1</sup> V. ö. Herbert Koch: «Dachterrakotten aus Campanien, Berlin 1912» c. alapvető munkájának bevezető fejezetével. Antefixeink következő osztályozásában is Koch könyvének beosztását tartottam szem előtt, természetesen csak addig, amíg Koch anyagának korlátozottsága ezt megengedte.

<sup>2</sup> V. ö. Koch id. m. «Capua» c. fejezetével (S. 18. ff.), hol a vonatkozó irodalom is össze van állítva.

a mező kiemelkedő peremén nyugszik. Ezen belül a mezőben kivájt umbo körül vertikálisan elhelyezett kilenclevelű félrozetta; a levelek plasztikusan is, meg ugyancsak váltogatott piros-fehér színezéssel vannak elválasztva egymástól, a fehérszínű levelek széleit vékony vörös vonallal külön is jelezték. (27. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 15 cm, szél. 21 cm. A leveles külső szegély erősen sérült. A hátsó hengeres rész hiányzik.

L. Koch id. m. S. 23, ahol a Sammlung Arndtban feltüntetett példány valószínűleg azonos a mienkkel, Taf. III. 1. A színezésre l. u. ott Taf. XXXV. 3.

2. *Archaiķus félköralakú antefix.* A magas lábazaton álló antefixet egymástól plasztikailag is elválasztott patkóformájú levelekből formált koszorú veszi körül. A levélkoszorú a belső mezőt határoló kettős peremen nyugszik; a külső hengeres, a belső lapos és korongos csigában végződik. Alulról a mezőt a lábazattól egy hasonlóan volutában végződő egyenes perem választja el. Ezen áll a pontosan a középpontban elhelyezett, tagolt félkorong körül szétnyíló s az egész mezőt kitöltő hétosztású, stilizált pálmalevél. A lábazatot oldalra döntött nagy «M» betűhöz hasonló cikk-cakkos minta díszíti. A színezés a polírozott felületen vörös és fehér. (28. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 25 cm, szél. 26 cm. Apróbb zúzódások kivételével ép. A hátsó hengeres rész letört.

L. Koch id. m. S. 25. Taf. III. 5. A lábazat díszítésének mintájára l. S. 21., Abb. 28.

3. *Archaiķus félköralakú antefix.* A magas lábazaton álló antefixet az előbbihez hasonló levélkoszorú szegélyezi. Ezen belül hengeres perem határolja a belső mezőt, melyben két, alul korongos csigában végződő lapos inda fut közvetlenül a perem mellett, melyek fönny egymás felé hajló és pánntal összekapcsolt korongos volutában végződnek. A két voluta között felfelé lándzsaalakú levélke, lefelé pedig hétosztású stilizált pálmalevél van elhelyezve, mely azonban nem tölti be az egész mezőt. A széles, rövid lábazatot ferdén futó vörös és fehér sávok díszítik. A színezés a polírozott felületen vörös és fehér. A levélkoszorú és a palmetta párosszámú, világosszínű levelei a körvonalak mellett vörös sávval vannak színezve. (29. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 26 cm, szél. 26,5 cm. Ép, apróbb zúzódások. A hátsó hengeres rész hiányzik.

L. Koch id. m. S. 3. Fig. 1. és S. 16. Taf. I. 3. és S. 26. ff. Taf. IV. 3. A lábazat mintáját l. u. ott Taf. III. 2.

4. *Archaiķus félköralakú antefix.* Az előbbivel azonos típus, e levélkoszorú azonban kissé befelé hajlik. A lábazat hosszabb és keskenyebb és jobbra irányuló ék alakú sávokkal van díszítve. A színezés a polírozott felületen vöröses alapszínen fekete és sárga. (30. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 23 cm., szél 27 cm. A külső levélkoszorú néhány sérülését nem tekintve, ép. A hátulsó rész símára leverve.

L. Koch id. m. S. 17. Taf. I. 4a. és IV. 5. A lábazat díszítésére l. u. ott Abb. 35.2.

Mint már a bevezetésben mondtuk, ebbe a csoportba osztottuk be még azt a két akroterionszerű antefixünket is, amelyek egyikének díszítésében tisztán ornamentális motívumok szerepelnek, másikának





27. kép.



28. kép.



29. kép.



30. kép.



31. kép.



32. kép.

27—31. kép. Antefixek ornamentális díszítéssel.  
32. kép. Antefix ornamentális és figurális díszítéssel.

díszítésében vannak ugyan már figurális elemek is, mégis a darab felépítésében és formailag ebbe a csoportba tartozik.

5. *Antefix pálmalevél formájában.* Alul egyforma magasságban az antefix hosszában szétnyílt akantusz kehelylevelek. Belőlük jobbra-balra egy-egy sodrottszárú, gyűrűvel átfogott, volutában végződő vastag inda nyúlik ki. A levéllel díszített voluták felett, velük párhuzamosan egy-egy hajlított, csipkészlélű akantuszlevél nő ki, míg középpüthet egy csúcsával lefelé fordított háromszöghöz hasonló töből kilenclevelű palmetta emelkedik ki, mely az antefix felső részét teljesen megtölti. Az antefix külső széle a leveleknek megfelelően van tagolva. A pálmalevelek profilban vannak ügyesen kiformálva. Az akroterion kiváló dekoratív munka, mely a Kr. e. V—IV. században Itáliában készült. A színezésnek ma már nincsen nyoma. (31. kép.)

Barnásszürke agyag. Mag. 27·3 cm, szél. 18 cm. Egyetlen nagyobb zúzódást leszámítva, ép. A hátulsó hengeres fedőtéglából is jókora darab megvan.

V. ö.: H. B. Walters: Catalogue of the Terracottas in the British Museum. London, 1903. p. 420. D. 698: «Antefixal ornament in the form of a palmette in low relief, with scalloped edge; below the palmette are acanthus-leaves and volutes. From Italy».

6. *Antefix palmettával és kecskefejjel.* Keskeny, tagolt lábazat felett akantuszlevelek, melyekből az antefix két szélén tekerődő indák emelkednek ki. A levelek fölött két, homlokkal szembeforduló kecskebakfej, melyek között pálmalevél nő ki, melynek alsó levelei volutákban végződnek. Az antefix változatos színezését máig megőrizte. Az akantuszlevél sárga, a pálmalevél sárga és kék, az oldalsó akantuszindák kék színeket mutatnak. A kecskefejek színezése: szarv és szakáll lilásvörös, a szem világosabb vörös, a homlok sárga, a többi rész fehér. Kékre van festve még egyébként a két kecskefej közötti tér is. (32. kép.)

Téglasszínű agyag. Mag. 17·5 cm, szél. 16·2 cm. A palmetta teteje letörött, a baloldali alsó sarok erősen sérült. A hátulsó hengeres részből egy darab megvan.

A típus elég gyakori és csaknem minden campaniai, délolaszországi, szicíliai múzeumban megtalálható néhány példányban, de megvan az athéni Nemzeti Múzeum anyagában is. Lásd továbbá Walters id. m. p. 419, D. 694. szám alatt közölt példányt is. Eredetére nézve a típus görögnek látszik.

## II. ANTEFIXEK FIGURÁLIS DÍSZÍTÉSSEL

Az idesorozható antefixeink számban nagyon meghaladják az előbbi csoport darabszámát. Húsz antefixünk tartozik ebbe a kollekcióba s ezek két osztályba sorozhatók. Az alábbiakban részletesen tárgyaljuk ezeket.

### A) *Archaikus etruszk-campaniai antefixek a) Gorgó-fejjel, b) női fejjel díszítve*

Az A) csoportba összesen hat antefixünk tartozik; ezek meg-egyeznek abban, hogy díszítésük levélkoszorúval körülvett mezőben archaikus Gorgó-fej vagy archaikus női fej. Mind a hat etruszk vagy





33. kép.



34. kép.



35. kép.



36. kép.



37. kép.



38. kép.

33—36. kép. Antefixek archaikus Gorgó-fejjel díszítve.  
37—38. kép. Antefixek archaikus női fejjel díszítve.

campaniai terrakotta műhelyek terméke és festésük — egynek kivételével — többé-kevésbé megmaradt. Keletkezésük ideje a Kr. e. VI. évszázad végére, az V. század elejére tehető.<sup>1</sup>

Ide kellett soroznunk hetediknek végül gyűjteményünk legkisebb darabját, mely kicsinységében is híven képviseli archaikus nőifejjel díszített antefixeink jellegzetes stílusát, noha keletkezése jóval későbbi időre esik és rendeltetése szerint is különbözik az előbbi hat darabtól.

#### a) *Archaikus, Gorgó-fejjel díszített antefixek*

1. *Félkör alakú antefix.* A közepes nagyságú lábazon álló antefixet az I. 1—4 darabjairól jól ismert, kissé befelé hajló levélkoszorú veszi körül. Az előbbiekhöz hasonlóan határolt mezőben archaikus Gorgo-maszk. A széles, egész mezőt betöltő arcot felül csigákban végződő sűrű haj veszi körül, melynek két-két fonata kétoldalt egészen a lábazonig lecsüng. A homlok alacsony. A fül apró és ferde. A szem kidülledő, a szemöldökív erősen kirajzolt. Az orr vastag, szélesnyílású. Az ajkak nyitottak és a fogsorok kilátszanak. A nyelv kilóg. A száj sarkában két-két agyar. A szakáll egymás mellé rakott nyelvecskék formájában terjed fültől-fülig. A fej alatt párhuzamos vonalakból és közbezárt pontokból álló nyakdísz. A lábazon meander szalagdísz. A színezés mázszerűen felkent fehér alapon fekete és vörösbarna színekkel történt. (33. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 32,5 cm, szél. 33 cm. A levélzegély jobb alsó sarka törött, a lábazon balfele hiányzik. A hátulsó hengeres rész letört.

Elterjedt típus. Lásd: Koch id. m. S. 29 ff. Taf. V. 6. és XXXIII. 2. A lábazon díszítését lásd u. ott S. 31. Abb. 40. l. — E. D. van Buren id. m. p. 6, és pl. II. 2. — Öst. Jhefte XIV. S. 28—29. Abb. 30. — Minervini: Terracotte del Museo Campano, Tab. XXX—XXXI. — Notizie d. Scavi, 1896. évf. pag. 33 ss., fig. 9<sup>a</sup> — Römische Mitt. XI. S. 174. — Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg, p. 31. pl. 178. 3. — Hekler: A szobrászati stílus problémái, 111. l., 89. kép. — P. Ducati: Storia dell'arte etrusca, Firenze, 1927. P. 251., Tav. 98. fig. 264. — Walters id. m. p. 165 ss, ahol a Gorgofejes archaikus antefixek több példányát találjuk.

2. *Félkör alakú antefix.* Az előbbihez hasonló példány, kevés eltéréssel. A külső levélkoszorú erősebben befelé hajlik. A Gorgomaszk homlokán festett hullámos ráncok, a fej alatti rész síma és közepén kis piros körrel, szélein pontocskákkal körülvett kis piros körrel van díszítve. A lábazon indákkal összekötött lóuszvirágok és szívformájú bimbó díszítik. A színezés azonos az előbbivel. (34. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 33 cm, szél. 32 cm. A lábazon jobb sarka hiányzik, a Gorgomaszk agyarái törtek, orra zúzódott. A hátulsó hengeres rész hiányzik.

Lásd Koch id. m. Taf. VI. 1—2. A lábazon díszítését l. u. ott S. 31. Abb. 41.2.

3. *Félkör alakú antefix.* Az előbbiekhöz hasonló példány kevés eltéréssel. A külső levélkoszorú egyenes. A haj durvábban mintázott és spirálisban csak a fül fölött lévő első fürt végződik. A fülcimpában korongocska. Az agyarak nagyobbak. A lábazon

<sup>1</sup> L. Koch id. m. S. 29. ff., továbbá E. Douglas van Buren: «Figurative Terracotta revetments in Etruria and Latium. London, 1921.», hol a különböző műhelyek és lelőhelyek felsorolását, valamint a két főtípus variánsait mind megtalálhatjuk.



magasabb, de rövidebb és trapézformájú. Díszítése meanderszalag. Színezése olyan lehetett, mint az előbbieké, de a lábázat festésén kívül ma már teljesen le van kopva. (35. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 34·5 cm, szél. 33·5 cm. Néhány apróbb zúzódást leszámítva, ép. A hátsó hengeres rész hiányzik.

Lásd Koch id. m. id. helyen. A lábázat díszítésére l. u. ott S. 31. Abb. 40. 3.

4. *Félköralakú antefix*. A 3. számúhoz hasonló példány. (36. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 25·5 cm, szél. 30 cm. A lábázat teljesen hiányzik. Festése teljesen lekopott.

Lásd Koch id. m. id. helyen.

### b) *Archaikus, női fejjel díszített antefixek*

1. *Félköralakú antefix*. A fenti példányokhoz hasonlóan feltűnően nagy és erősen befeléhajló levelekből álló levélkoszorúval övezett mező felső felében archaikus típusú női fej, mely teljesen a záró perem alá tapad. A hat hullámban fésült hajból csak kevés látszik ki a homlok felett s a fül alatt ovális golyócskákból képzett kettős fonatban csüng alá a lábázatig. A mezőt a fej alatti részében kettős festett nyaklánc és ez alatt meanderszerű díszítéssel ellátott széles sáv tölti be. Az utóbbi talán a chiton felső szélének díszítését jelzi. A lábazatot kalászformán elhelyezett ferde négyszögek borítják. Színezése a fehéres mázos alapon fekete és vörös színnel történt. (37. kép.)

Téglaszínű agyag. Mag. 31 cm, szél. 33·6 cm. A lábázat balfele hiányzik, egyébként ép. Hátsó, hengeres része hiányzik.

Lásd Koch id. m. S. 41 ff. Taf. VIII. 1. A mezőnek a fej alatt lévő részének díszítésére l. u. ott Abb. 56. 4. A lábazatot díszítő mintára u. ott S. 27. Abb. 25. 3. Lásd továbbá E. D. van Buren id. m. p. 20, pl. XIII. 2—3. és Walters id. m. p. 167. ss., hol az archaikus női fejes antefixek számos példányának leírását találjuk.

A haj alakítására és a fejben nyilvánuló egész stílusra, úgy ezt, mint a következő darabot v. ö. a «piraeusi sphinx»-szel (Léchat: «Le sculpture attique avant Phidias», p. 124. fig. 8.), valamint vesd össze E. Löwy «Typenwanderung» és «Typenwanderung II.» c. cikkeivel (Öst. Jhefte XII. S. 266, Abb. 141 és XIV. S. 26—29.), ahol ennek a női fejtípusnak képviselőit ismerteti s ahol a thermosi műhelyekből származó antefixeket tárgyalja és hasonlítja össze a velük szoros stílusrokonságot mutató capuai, satricumi, stb. műhelyekből való campaniai antefixek archaikus női fejeivel. (L. még Not. degli Scavi 1896., p. 33 ss., fig. 16.)

2. *Félköralakú antefix*. Az előbbihez hasonló példány. A magas domborműben ábrázolt archaikus női fej a mezőnek sokkal nagyobb részét foglalja el. A fej az előbbivel ellentétben, ovális. A hajból a perem alatt sokkal több látszik ki, s a hajfonatok száma is több eggyel: három. A fülben gömbalakú fülbevaló. A fej alatt a nyak festett láncsal és ez alatt a chiton vastag sávval jelzett széle látszik. A lábázat széles és indákkal összekötött álló lótuuszvirágok és bimbók díszítik. Színezés mint az előbbinél. (38. kép.)

Téglavörös agyag. Mag. 36 cm, szél. 34 cm. Repedt, de hiány nélkül összeillesztett. Az orr sérült. A hátsó hengeres rész hiányzik.

L. Koch id. m. S. 43, Taf. IX. 1.; a lábázat díszítésére l. u. ott S. 36, Abb. 51. L. továbbá E. D. van Buren id. m. fent id. helyen.

3. *Kis félköralakú antefix*. Kívül levéldíszes szegély, mely alul volutákban végződő s fenn fejkötőhöz hasonlóan kiszélesedő peremen nyugszik. A peremen belül női fej az előbbiekhöz hasonló hajviselettel. A lábázat teljesen hiányzik; az antefixet

a fej folytatásaként buste-szerűen kiszélesedő talp tartja. Színezése az agyag alapszínen piros és fekete színekkel történt. (39. kép).

Sárgásszürke agyag. Mag. 3·6 cm. A levéldíszes szegély zúzódtott, egyébként ép. Kis antefixünk nyilvánvalóan kis, modellszerű épület díszítéséül szolgált. Gondol-



39. kép. Kis női fejjel díszített antefix épületmintáról.

hatunk itt akár az etruszk ház építésmódját a lehető tökéletességgel utánozó etruszk hamvvedrekre (l. Durm: Baukunst der Etrusker und Römer, S. 81., Abb. 89a.), akár azokra a kis modellszerű, terrakottából készült votív templomcskákra, melyeket Etruria és Latium híres szentélyeinek feltárásai alkalmával találtak. Ezeket az emlékeket összefoglalva, l. G. E. Rizzo: «Di un tempietto fittile di Nemi» című tanulmányában (Bull. della Comm. arch. XXXVIII. 1910. p. 281—321.), melyben a tav. XII-n közli egy ily fogadalmi templom-modellnek a mi kis antefixünk társaival díszített homlokzatát, melyet Diana Nemorensis sanctuariumában találtak. Ugyancsak hasonló emlékeket közöl P. Ducati: «Storia dell'arte etrusca» c. művében p. 388, tav. 171. fig.

435. és 437, hol két ilyen kis építmény képét is látjuk. V. ö. még F. Barnabei és A. Cozza jelentését a Not. d. Scavi 1896. évf. p. 44; G. Tomassetti: «Campagna Romana», Roma 1910, II. p. 266 fig. 54; F. Weege a Helbig-Amelung: «Führer durch die Samml. in Rom» 3. kiadásában, 1912/3, II. 346. és A. Della Seta: «Museo di Villa Giulia», Roma 1918, pag. 229—230. Mind e tanulmányok a kis modellek és így a mi kis antefixünk korát is a Kr. e. IV—III. évszázadra teszik.

### B) *Tarentumi antefixek*

Antefixeinknek éppen a fele, 13 darab sorozható be ebbe a csoportba. Közülök 12 már antik terrakotta-gyűjteményünk első tulajdonosának, Paul Arndtnak igen szűkszavú feljegyzéseiben is mint tarentumi eredetű szerepel, csupán egynél van feltüntetve származási helyként Cumae. Ámde ennek legközelebbi analogiáját is a tarentumi plasztika emlékei között találjuk, úgyhogy e csoportba való besorozása mindenképpen indokolt. A közös származást az antefixek alakjának, valamint anyagának hasonlósága is igazolja. Tarentumi antefixeink félköralakúak és lábazat nélküliek és általában jóval kisebb méretűek az etruszk-campaniai antefixeknél. Magasságuk ritkán haladja meg a 20 centimétert, szélességük is csak pár centivel megy túl e méreten. Az antefixek mezőjében csak a domborműves képdísz kap helyet, keretdísz alkalmazására — aminő pl. az etruszk-campaniai típus külső levél-



koszorúja — tehát nincs mód. Még a legegyszerűbb, egy-két vékony vonallal való keretelési mód is csak elvétve fordul elő főképp az egészen korai példányoknál; az antefix széle egyszersmind az ábrázolás keretül is szolgál. Amíg a korai példányoknál a dombormű teljesen megtölti a rendelkezésre álló mezőt, addig a későbbi, a Kr. e. IV. és következő évszázadok tarentumi antefixeinél a relief csak a mező közepét foglalja el, a szélek üresen maradnak. Anyaguk leginkább sárgásszürke, vagy világos téglaszínű s csak ritkábban vörösebb színű agyag. Ez utóbbi főleg a korai antefixek anyaga; később a felhasznált agyag azonosnak látszik a tarentumi terrakotta plasztika egyéb termékeinek anyagával. A festés nem az etruszk-campaniai antefixek módját követi. Színeik már a Kr. e. V. században is sokkal változatosabbak és gazdagabbak azokénál. Nem ritkán mázszerű festékekkel történt az antefixek színezése, de a leghasználatosabb mód a fehér alapozásra felkent színezési eljárás volt.

A legfeltűnőbb változás eddigi antefixeinkkal szemben az, hogy a tarentumi antefixeken alkalmazott díszítő reliefek az eddigieknél sokkal változatosabb, sokkal gazdagabb képkészletet mutatnak. Igaz, hogy eddig bemutatott antefixeink időben még az antik plasztika archaikus idejéhez tartoznak, míg tarentumi példányaink nagyobb részben a Kr. e. IV. századból és a következő időkből valók és így képkészletükbe a már nagyot fejlődött görög szobrászat eredményei, új típusai is bekeverülhettek. Jellemző viszont, hogy a tarentumi antefixeken elsősorban az alsóitáliai és szicíliai Kr. e. V. és IV. századi éremművészet motívumainak és képkészletének átvételével találkozunk. A siracusai, metapontumi, tarentumi stb. érmek nem egy fejtípusát találjuk meg a tarentumi antefixek ábrázolásai között és az átadó kétségtelenül az éremművészet volt, mely Dél-Itáliában éppen az V. század második harmadának végén indult nagy fellendülésnek. Sosion, Eumenos, Eukleidas, Euainetos, Euarchilas, Phrygillos és Kimon szignált művei ma is az antik éremművészet kiváló darabjai közé tartoznak és nem kell csodálnunk, hogy ilyen kitűnő mintaképek közelsége miatt az antefixek mesterei ritkábban nyúltak távolabbi példák után. A félkörformájú antefixek és a körformájú érmek a megszabott tér kitöltésére szolgáló kompozíció szerkesztése tekintetében csaknem egyforma feladat elé állították a két különböző művészeti ág művelőit. A fejeknek ily alakú tér betöltésére való nagy alkalmasságát, mint etruszk-campaniai antefixeinken is láttuk, már az archaikus szobrászat felismerte és a követ-

kező korok számára hagyománnyá avatta. De míg az archaikus antefixek fejtípusainál megvan a korábbi kultuszvonatkozások érvényesítése az apotropaikus jellegű fejek szerepeltetésében, addig a későbbi tarentumi antefixek ábrázolásaiban az apotropaikus jelleg már jóformán teljesen elvész s egyéb mitikus jellegű vonatkozások érvényesülhettek. Szorosabb kapcsolatot mutatnak még a tarentumi antefixek női fejei a tarentumi bronzművesség híres termékeinek: a bronztükröknek hasonló stílusú női fejeivel. Az összefüggések pontos kimutatása azonban a kutatás mai állapotában aligha volna lehetséges.

Idetartozó antefixeink időrendileg három csoportba sorozhatók:

- a) *archaikus antefixek a Kr. e. V. század elejéről,*
- b) *szigorú stílusú antefixek a Kr. e. V. századból,*
- c) *szabadstílusú antefixek a Kr. e. IV. sz. s a következő századokból.*

a) *Archaikus antefixek Gorgómaszkos (1–2.) és Szilénosz-maszkos (3.) díszítéssel a Kr. e. V. század elejéről*

1. *Félkör alakú antefix.* A csak vékony peremmel határolt mezőt teljesen kitölti az archaikus Gorgómaszk, mely rokon az etruszk-campaniai csoport maszkjaival. Felül keskeny, egyenesvonalú bevágásokkal osztott hajtömeg övezi az alacsony homlokot. A két fül alatt pánttal átfogott négyszeres hajfonat csüng alá az antefix alsó széléig. Az arc széles, a szem kidülledő és nagy. Az orr vastag, a száj széles, kilógó nyelvvel és sarkaiban két-két nagy agyarral. Az áll végén szakállcsomó helye. Az arc alsó részén mindkét felől a szakállt jelző hegyes nyelvcskék. Festésnek semmi nyoma. (40. kép.)

Téglasszínű agyag. Mag. 17·6 cm, szél. 23·3 cm. A lap törött, többhelyütt külső törések és erős zúzódások. Az orr ragasztott. A hátulso hengeres rész letört.

V. ö. E. D. van Buren: *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, London 1923; p. 140. Nr. 18., pl. XIV. fig. 55. V. század első fele.

2. *Félkör alakú antefix* hármassal peremmel körülvéve. A mező közepében archaikus típusú Gorgómaszk; a haj csigákban veszi körül az alacsony homlokú, széles fejet. A szem kidülledő, az orr egyenes, a száj széles, sarkaiban agyarak, a nyelv kilóg. Az arc alatt a szakáll párhuzamos apró bemélyedésekkel tagolt tömege látszik. A perem és a maszk közötti tért «S» formájú kígyók töltik ki párhuzamos elrendezésben. Színezésnek nyoma nincs. A Kr. e. V. század elejéről. (41. kép.)

Sárgásszürke agyag. Mag. 18·5 cm, szél. 24·5 cm. A lap törött. Balfelől lenn kis darab hiányzik. A hengeres résznek csak nyoma látszik.

V. ö. E. D. van Buren id. m. p. 143. Nr. 30. pl. XV. fig. 61. newyorki, erősen törött példány, melynél a mienk sokkal jobb.

3. *Félkör alakú antefix.* A mezőt teljesen kitölti az archaikus szilénosz-maszk. A széles, durva arcot fenn párhuzamos apró árkokkal tagolt rövid hajtömeg veszi körül. A szem, az orr alakítása, olyan, mint az archaikus Gorgó-fejeknél. A száj széles, kissé nyitott. A fül hegyes, hosszú, felálló. A felső ajak fölött bajusz, míg az áll körül pikkelyszerűen egymás fölé helyezett háromszögekkel tagolt szakáll. Ugyanígy tagolták a





40. kép.



41. kép.



42. kép.



43. kép.



44. kép.



45. kép.

40—42. kép. Archaikus tarentumi antefixek Gorgó- és Szilénosz-fejjel díszítve.  
43—45. kép. Szigorú stílusú tarentumi antefixek, Gorgó- és Omphalé-fejjel díszítve.

lecsüngő hajtömeget is. Színezésnek nyoma nincs. Cumaeból, a Kr. e. V. század elejéről. (42. kép.)

Sárgásszürke agyag. Mag. 17,2 cm, szél. 22 cm. A balsarok hiányzik. A hengeres rész hiányzik.

Teljesen azonos példány van a kopenhágai Ny Carlsberg gyűjteményben; l. Arndt: La Glyptothèque Ny Carlsberg p. 32. pl. 179/a. Tarentumból.

b) *Szigorú stílusú antefixek, Gorgómaszkos, Omphalé-fejes díszítéssel, a Kr. e. V. század második feléből*

1. *Félkör alakú antefix.* Az erősen sérült mezőben a magas reliefben ábrázolt női fej aránylag épen megmaradt. Az arc széles erős formákat mutat. A fejtetőn párhuzamos apró bevágásokkal jelölt haj az alacsony homlok fölött középpüzt elválasztva, pánt köré csavarva fonott díszként övezi a fejet. A haj mintázása bronztechnika követésére vall. A szemöldök vonala csaknem egyenes és alatta mélyen beágyazott a szem. Az orr széles, nyomott; a vastagjúkú száj félig nyitott. Az áll erős. A hajon sarga festés jól látható maradványai, az arcon fehér alapozás nyomai. (44. kép.)

Szürkésbarna agyag. Mag. 19,6 cm, szél. 25 cm. Az antefixnek jobb- és baloldala az arc mellett hiányzik. Hátul a félhengerszerű résznek csak nyoma látszik.

A női fej kétségtelenül a Gorgó-típusnak egy példánya, melyből pl. a trieszti Museo Civicoban több darab is látható. A hajviseletre l. a pompeji lanton játszó Apollo Nápolyban lévő bronzszobrát (Winter: Kunstgeschichte in Bildern, Altertum, S. 234. 5.), valamint a berlini Altes Museum 7844. l. számú szépstílusú terrakotta Gorgó-fejét. Lehet, hogy a fej Gorgó-jellegét a letört részekben a hajnak kígyóformában való végződésével hangsúlyozta is az antefix mestere, erről azonban biztosat nem állíthatunk. Az ilyen abroncsra csavart hajviselet azonban elég gyakori volt Délitáliában, amint ezt Kr. e. V–IV. századi tarentumi és metapontumi éremképek igazolják. A múzeum tarentumi terrakottái között is van egy ifjú fej teljesen azonos hajviselettel (L. Az antik terrakottagyűjtemény katalógusa, 45. l., 34. szám).

2. *Félkörívű antefix.* Magas reliefben ábrázolt szigorú stílusú nőfej. A fejtípus nagyon közel áll a Gorgó-fejekhez: széles arc, nagy, kidülledő szem, erős orr, vastag ajkak. A fejen sapkamódra felhúзва oroszlán fejbőrét látjuk. A homlok közepe fölött az állat orra és felső fogsora, kétfelől a rövid felálló füle alatt kos-, vagy még inkább Ammon-szarvszerűen megformált sörénye látszik. A két halántékon, melyet az oroszlánbőr szabadon hagy, hajcsomó tűnik elő. A színezés egykori élénkségét a ma is épen maradt festéknyomok bizonyítják. Az oroszlánbőr sárgára, az arc pirosra, a haj lilás-színűre volt festve (45. kép).

Szürkésárga agyag. Mag. 19,5 cm, szél. 22 cm. A megmaradt rész ép, de az antefixnek a fejen kívüli részét egészen leverték. Hátul a félhengeres résznek csak nyomai vannak.

Fejünknek néhány példányát láttam a tarentumi múzeumban. V. ö. azonkívül: Walters id. m. p. 418 D. 687. sz. példányával, Capuából. A tarentumi példányokon többször az Artemis felírást láttam. A mi példányunkat Omphalénak tartom. Omphalénak ugyanis oroszlánbőrrel való jellegzetes ábrázolását sok tarentumi és délitáliai terrakotta szobrocsonk megőrizte, bár antefixeken ritkábban előforduló motívum. Nekünk is van két olyan karrikatúraszerűen csúf vonásokkal bíró fejcskénk, melyek az oroszlánbőr tanúskodása szerint nyilván Omphalé szobrához tartoztak. Antefixünk kivitelben különben igen hasonló ahhoz a tarentumi antefixhez, melyet R. J. Anderson közölt





a Journal of Hell. Stud. 1883. évf. p. 117. pl. XXXII. s amely oroszlánfej bőrével fedett Herakles-fejet ábrázolt. A típus tehát nyilván a rokon Herakles-ábrázolásoktól kapta a kezdeményezést, amilyeneket a délitáliai és szicíliai érmek között is sokat találunk. Az érmekkel való szoros összefüggést mutatja még az oroszlán sörényének érmeken szokásos szárvszerű ábrázolása is (l. Lanckoroński: «Schönes Geld der alten Welt, München 1935». S. 78, ahol egy rhegioni tetradrachmán a szemben ábrázolt oroszlánfej sörénye hasonlóan van kiképezve), ami még Arndtban is azt a hitet keltette, hogy az oroszlánfej Ammon szárvvá van antefixünkben egyesítve. (Arndt feljegyzésében.) Az Omphalé ábrázolásokra l. Láng Nándor «Herakles és Omphalé» c. tanulmányát a Budapest Régiségei X. kötetében, mely a mítoszt és szereplését az antik képzőművészetben a legalaposabban tárgyalja.

3. *Félkör alakú antefix.* A mező közepében szigorú stílusú Gorgó-fej. Hajából és álla alól S-formájú tekerőző kígyók emelkednek ki. A fej a szelídebb Gorgó-fejnek régies szellemű fogalmazása. A haj erősen bronztechnikára valló kezelése (l. Hill: «L'art dans les monnaies grecques, Paris 1927» című művében pl. XX. 3. és XXI. 1., 2., 4. táblákon közölt syracusai érmeket a Kr. e. 470—460. évekből, melyek Gorgó-főnk hajkezelésével a legközelebbi rokonságot mutatják), éremképekkel való összefüggésekre utalhatna. Festésnek semmi nyoma (43. kép).

Világos téglaszínű agyag. Mag. 16,6 cm, szél. 17,5 cm. Erős földpát réteggel borítva. Az antefix szokatlanul alul is lekerekített. Hátsó hengeres részéből semmi nem maradt.

Triesztben, valamint Tarentumban több példányban.

A Gorgó-fő és annak antefixünkön való megjelenése egészen úgy hat, mintha készítője valamely vázafestmény egyik harcosának, talán magának Pallas Athénének pajzsát díszítő Gorgó-fejet másolta volna le az antefix síkjára. Hasonló pajzsdíszeket láthatunk a Kr. e. V. század panathenai vázáinak díszítéseiben, de az alsóitáliai hasonló korú vázák harcosainak pajzsát is díszíti nem egyszer Gorgó-fej (l. a különböző vázagyűjtemények leírásait). Talán a típus eredetijét megtalálhatnók ily módon, ami új kis adat lenne a vázafestők és koroplastések közötti kapcsolatok eddig nem túlságosan nagy számában.

### c) Szabadstílusú antefixek a Kr. e. IV. s a következő századokból különböző mitológiai személyeket ábrázoló reliefekkel

1. *Félkör alakú antefix.* A mezőben erősen kiemelkedő domborműben telt arcú, kissé régies stílusú női fej, melyet phrygiai sapka vagy fátyol borít. Az utóbbi mellett szólna, hogy a fátyol vége a fülnél mindkét oldalon fellebben, az előbbi mellett tanuskodik az, hogy a sapka felső hegyes végének letüremlését jól láthatjuk a reliefen. A fülnél nagy gömb. Festésnek nyoma nincs. (46. kép.)

Szürkessárga agyag. Mag. 17,5 cm, szél. 18 cm. Jelentéktelen zúzódások leszámításával sértetlen. A hátsó hengeres részéből semmi nem maradt.

Példányokat csak a trieszti Museo Civicoban láttam. Az ábrázolás magyarázatát a fejdísz dönti el. Ha fátyol a fejdísz, akkor csakis Koré, Démétér vagy Proserpina domborművéről lehet szó. Mindhárom igen élénk tiszteletnek örvendett Tarentumban, különösen az utóbbi, kinek «Ludi Tarentini» néven még különös ünnepségeket is szenteltek. Mindhármuk fátyollal borított fejét úgy a délitáliai éremképeken, mint a tarentumi terrakotta-plasztika egyéb emlékein gyakran megtaláljuk. (L. Catalogue of greek coins. Italy.—London, 1873.) Ha phrygiai sapka a fejdísz, akkor a Dioskurosok körében



kell keresnünk a megoldást, akik szintén igen nagy tiszteletnek örvendtek Tarentumban. (L. E. Petersen cikkét: «Dioskuren in Tarent»; Röm. Mitt. XV. (1903) S. 1—61.) Minthogy a nyilvánvalóan női szabású archan a Dioskurosok egyikére sem gondolhatunk, csakis Heléna lehet, akit antefixünkön látunk. Ennek szoros kapcsolata a két Dioskurosszal ismeretes, és ismerjük olyan ábrázolását is, ahol phrygiai sapkát visel: egy etruszk tükrön. (L. Roscher: Myth. Lexikon I. 2. Sp. 1974—1978.) A kérdés mindenesetre egyelőre döntetlennek látszik, annál is inkább, mert a tarentumi plasztika szempontjából mind a két megoldás lehetséges. Sőt gondolhatnánk a Tarentumban szintén igen nagy tiszteletnek örvendő és meghonosodott thrák istennőre, Bendisre is, akinek a tarentumi kisplasztika körében fennmaradt ábrázolásaiban, mint jellemző attributum, mindig ott szerepel a phrygiai sapka. (L. C. W. Lunsingh Scheurleer: «Die Göttin Bendis in Tarent» c. cikket a Jbuch. d. d. arch. Inst. 47. kötetében.)

2. *Félkör alakú antefix.* A mezőt oválisarcú női fej tölti ki, rendkívül zilált, ideoda kígyózó hajfürtjeivel. A megnemesedett Gorgó-főnek térnyerése ez a tarentumi plasztikában. Festésnek nincs nyoma. (47. kép.)

Szürkésbarna agyag. Mag. 18·2 cm, szél. 17·5 cm. Apróbb zúzódások. A hátulsó hengeres rész letörött.

Triesztben és Tarentumban több példány.

Az ijesztő Gorgó-típusnak a nagyplasztikában évszázadokon át végbemenő megnemesítési folyamatának jólismert, végső állomásaként az ú. n. Medusa Ludovisit szokták megjelölni. Ennek a megnemesedésnek hatása meglátszik a monumentális szobrászattal többé-kevésbé összefüggő egyéb plasztikai emlékeken is. Antefixünk is ennek a tanújele. A kígyózó és szeszélyesen összebonyolódó hajfürtökben a régi és döbbenetes hatású Gorgó-fej kígyófürtjeire kell tehát ismernünk. Érdekes, hogy a tarentumi antefixeken ennek a megnemesedő Gorgótípusnak három különböző példányában a folyamatnak is három, időben egymásután következő szakaszát ismerhetjük föl. Az első állomás II. b. 1. alatt ismertetett antefixünk, melyen az arctípus jellege még egészen félreismerhetetlenül magán hordja a Gorgó-bélyeget. A második állomást J. R. Andersson fentidézett cikkében találjuk (The Journal of Hell. Stud. p. 117, pl. XXXII. 3.), hol az arctípus már egészen megnemesedik, és a hajkarika köré fűzött hajviselet kezd fellazulni és ismét külön fürtönként élni. A harmadik szakasza ennek a fejlődésnek ez a fej, ahol a hajfürtök a megnemesedett fejet ismét mint szabadon hajlongó és tekerődő kígyók veszik körül.

3. *Félkör alakú antefix.* A mezőben magasan kiemelkedő, kissé jobbra hajló női fej. A haj középtűt elválasztva, szeszélyesen tagolt fürtökben veszi körül a fejet. A fülben hosszúkás, több részből álló fülbevaló. A nyakon lánc, korongalakú medaillon. Festésnek nyoma nincs. (48. kép.)

Világos téglaszínű agyag. Mag. 19 cm, szél. 20·5 cm. Ép. A hátulsó hengeres részből csak kevés maradt.

4. *Félkör alakú antefix.* A mezőben az előbbivel teljesen azonos típusú női fej. A szemben a pupillák véséssel jelezve. E példányon azonban a nyakláncnak csak egy része látszik. Festésnek nyoma nincs. (49. kép.)

Ugyanolyan agyag. Mag. 18·5 cm, szél. 20 cm. A felület erősen zúzódott. A hátulsó hengeres rész letörött.

A két antefix nyilvánvalóan ugyanannak a műhelynek terméke, annyira egyező sajátosságokat mutat anyagban, méretben és mintázásban. Több példányban ismeretes, magam is találtam hasonló példányokat Triesztben, Tarentumban és Berlinben (egy példány szám nélkül, a másiknak lelt. száma 8145). Az antefix Déméternek vagy Proserpinának ábrázolása, kiknek tiszteletéről Tarentumban fentebb már megemlé-





46. kép.



47. kép.



48. kép.



49. kép.



50. kép.



51. kép.

46—51. kép. Szabadstílusú tarentumi antefixek különféle női fejekkel díszítve.

keztünk. De nemcsak Tarentum hódolt különleges tiszteletadással az istennőknek, hanem megtaláljuk tiszteletük nyomait végig egész Délitáliában, fel Neapolisig. Az ő képüket viseli Délitáliának talán legtöbb érme és éppen ez a fej az, melyben a tarentumi koroplastéseknek a délitáliai és szicíliai éremvésők motívumkészletéből való átvételét a legvilágosabban láthatjuk. Egy Kr. e. 375 körül készült remek tarentumi aranystater volt az a forrás, ahonnan antefixünk mestere merített. (V. ö. Hill: id. m. pl. XXXIII. 4.) Az érme Démétér feje típusban, hajviseletben, fülbevalóban teljesen mása antefixünk női fejének. A típus azután még nagyobb változtatás nélkül feltalálható Metapontum, Centuripa és egyéb városok érmei között (v. ö. Cat. of the greek coins in the British Museum. Italy, and Sicily; továbbá S. W. Grose: Catalogue of the Mc. Clean collection of greek coins. Fitzwilliam Museum. Vol. I. Cambridge, 1923. vonatkozó éremképeivel), de a kétségtelen forrás az a helyi érme, melyet elsőnek idéztünk. Ami különbség adódik a mintakép és az utánzat között, azt a kétféle technika jól megmagyarázhatja. A későbbi kutatásoknak valószínűleg még sikerülni fog több tarentumi antefixnél a pontos érme-mintaképet felderíteni.



52. kép.

Tarentumi antefix szatírfejjel díszítve.

5. *Félkörű antefix.* A mezőben fiatal női fej szeszélyesen rendezett hajjal, melyet a homlok fölött széles szalag fog össze diadémszerűen. A szemcsillag vájt. A fülben rozettaalakú fülbevaló. Festésnek nyoma nincs. (50. kép).

Világos téglaszínű agyag. Mag. 16,2 cm, szél. 19 cm. Az álltól lefelé az antefix törött. A hátulsó hengeres résznek némi nyoma maradt.

A homlok fölött szalaggal átkötött hajviseletből (=korymbos) valamely istennő, vagy még inkább helyi istenséggént tisztelt nympa ábrázolására következtethetünk. L. Lanckoroński id. m. S. 62. egy syracusai érmen Arethusa nympa képét teljesen hasonló hajviselettel; vagy a neapolisi

érmeken látható vízi nympák és Parthenope szirén hasonló ábrázolásaival. (Cat. of the greek coins in the British Museum. Italy. A neapolisi érmek sorozata.) Sajnos, a magunk részéről közelebbről megnevezni az istenséget nem tudjuk, de nem kétséges, hogy azt a helyi istenségek sorában kell keresnünk.

6. *Félköralakú antefix.* A mezőben magas reliefben női fej. A homlok fölött széles pánttal összekötött, előreálló szarvak. A fülben hosszúkás, felül korongos, alul háromszög alakú csüngők. A szemcsillag vájt. Festésnek nyoma nincs. (51. kép).

Sárgásszürke agyag. Mag. 17,2 cm, szél. 18,5 cm. Ép. A hátulsó hengeres rész letörött.

Triesztben több példány. Továbbá Berlinben egy (lelt. száma 7838.). Hasonló darabok leírását lásd Walters id. m. p. 415. D. 665. és p. 419. D. 692. Lásd még Sieveking, Münchener Jbuch. 1913. évf. S. 76. Nr. 14.

Mindezek a példányok mint Io-fejek vannak megemlítve és leírva. Kivétel a berlini példány, melyen ott jártamkor (1926-ban) az «Artemis Tauropolis» felírást láttam.

7. *Félköralakú antefix.* A mezőben magas reliefben szatírfej, hegyes füllel, zilált,



ritkás hajjal és a homlok fölött a fej tetején kinövő két hosszú hajlított szarvval. Festésnek nyoma nincs. (52. kép).

Szürkés sárga agyag. Mag. 14,5 cm, szél. 18 cm. Az áll körül lekerekítve és letörve. A meglevő rész ép. A hátulsó hengeres résznek csak nyomai vannak.

E szatírfejjel díszített antefixnek még a következő példányai ismeretesek előttem: Katz, Werke klassischer Kunst, I. Taf. 63. Abb. 217, állítólag Pompejiből. — J. R. Anderson ismertet egyet a British Museumból «Antefixes from Tarentum» c. cikkében; l. Journal of Hell. Stud. 1883. p. 117. pl. XXXII. — Egy példány a berlini Altes Museumban. — Az Anderson ismertette példányt l. Walters: Cat. of the Terracottas, p. 416. D. 679 alatt is. Több példány végül a trieszti Museo Civicoban.

Reméljük, hogy a Szépművészeti Múzeum szép antefix kollekciónak ismertetésével és különösen a tarentumi példányok leírásával jó szolgálatot tettünk azoknak, akik az ókor építészeti agyagdíszítéseinek ezzel a fajtájával foglalkoznak és különösen azoknak, akik a nagy-jelentőségű és az érdekes problémák tömegét hordozó tarentumi terrakotta-plasztika minél előbb alapos feldolgozásra váró kérdései iránt érdeklődnek.

*Oroszlán Zoltán*



Tarentumi arany stater.

(Démétér)

## DIONYSOSI MENET (THIASOS) MAGYARORSZÁGI RÓMAI EMLÉKEKEN.

(ADATOK A PANNONIAI SCRINIUM-LEMEZEK KÉRDÉSÉHEZ.)

### I. BRONZTÁRGYAK.

A bronz- s általában fémművességnek azon fajtája, amely verő-tövekkel domborított vékony lemezek alakos domborműveinek termelésével foglalkozott, tulajdonképpen középhelyet foglal el az ú. n. «nagy művészet» és az ipari művesség között. Úgy tartalmilag, mint pedig a kifejezés módszerét illetőleg valójában az előbbi művészet faragott domborműveivel és — kis mértékben — faliképeivel van szoros, közvetlen kapcsolatban. Keletkezését, fejlődését és jelentőségét tehát a római, sőt a görög relief kialakulásával és fejlődésével kapcsolatban tudjuk csak figyelemmel kísérni. Ugyanez áll a jelen tanulmányban néhány példánnyal szereplő *öntöttművű* domborműves bronztárgyakra is. A domborműves fémlamezek éppen ezen reliefdíszes öntött és csiszolt fémtárgyak kapcsán, mondhatjuk: közvetítésével, de legalább is elválaszthatatlan párhuzamossággal kapcsolódnak az antik toreutikának azon reliefekkel ékes termékeihez, amelyek a görög művészetnél a hellenisztikus időben jutnak el a csúcsponthoz, akkor, amikor Alexandriában a toreutika egyenesen udvari művészetté lett.<sup>1</sup>

A tárgyalandó emlékek a dionysosi, bacchusi mondakör alakjait, cselekményeit jelenítik meg. A látszat dacára sincs ellentmondás a tanulmány címében ígért «thiasos»-sal akkor, amikor több-alakos, jelenetes lemezek mellett két-alakos, vagy éppenséggel csak solo-alakkal bíró scriniumrészleteket is ismertetünk. A keretelt mezőben magányosan megjelenő alakok typusaikkal, egész megjelenésükkel, testtartásukkal, mozgásukkal ugyanis mind arra vallanak, hogy összefüggő csoportos

<sup>1</sup> Theodor Schreiber, Die alexandrinische Toreutik. Leipzig, 1894, 3.



jelenetekből, felvonulásokból szakítottak ki. Ha egy-egy *scrinium*-borítás külön keretelt bacchikus alakjait bizonyos sorrendben egymás mellé sorakozva igyekszünk elképzelni, úgy összefüggően csoportos megmozdulás képét nyerjük. Az eredeti jelenetek felbontása a verőtövekkel önkényesen operáló iparosmester opportunus elgondolásának következménye. A különböző méretű faládikákra így előnyösebben applikálhatta, vagdalhatta szét bronzszalagjait a kisebb igényű megrendelők, vevők számára; másrészt a ládikák díszítése így egyöntetűbb hatást keltett, mint esetleg egy hosszabb jelenettel bíró szalagnak a megkurtítása, levágása.

A témakör, amely a hellenisztikus és római toreutikának is egyik legkedveltebb tárgya lett, az antik művészet minden ágát igen nagy mértékben foglalkoztatta. E tény magyarázatát a Dionysos-kultusz főalakjának vonzó egyéniségében leljük.

Az eredetileg nem is görögnek, hanem Thrákiából bevándoroltnak tartott istenség Herodotos szerint a phoeniciai Nysaban született volna. Idegen jövevényként, nem is mint isten, hanem csak mint démon és hős vonult volna be a VIII. században a görög *mythosok* világába.<sup>1</sup> Ez a nagy kísérettel, feltűnő és egészen szokatlan külsőségekkel történő görögországi bevonulás a Dionysos-kultusz ábrázolásait illetőleg az antik világ minden idejére rányomta bélyegét. Ekkor alakul ki az istenség jellege, nyernek formát attributumos külsőségei, ekkor keletkeznek vagy csatlakoznak hozzá azok a többé tőle el nem választható alakok, akik sajátosan egyéni megjelenésükkel, formáikkal, rendeltetésükkel és funkcióikkal az antik művészetet s annak nyomán minden idők művészetét eredeti típusokkal és lendületes jelenetekkel gazdagították. A görög művészetben egyenesen forradalmi jelenség volt Dionysos orgiaszerű külsőségekkel járó kultusza. *Langlotz* szerint<sup>2</sup> ez törte meg a geometrikus időszak megmerevedő életét. *Dionysos*, *Bacchus*, illetőleg *Liber pater* hirtelen nőtt népszerűségének magyarázata, hogy mint a termékenység, a vegetáció istene jelenik meg, szimboluma pedig a növényvilág egyik legnemesebb termékének, a bornak, a szőlőnek a venyigéje lesz. Természetes a kapcsolat a bor részegítő, mondhatjuk őrjítő hatása és a dionysosi menetnek, a *thiasos*nak őrjítő jellege között. A *mainasok* és *satyrosok* típusai tulajdonképpen a kultusz ünnepi táncainak megtestesítőiből fejlődtek ki. Mindezen démoni alakok és

<sup>1</sup> Ernst *Langlotz*, *Dionysos*. Die Antike 8, 1932, 178.

<sup>2</sup> I. h. 178.

velük kapcsolatos jelenségek természetesen át meg át vannak itatva mindenféle mythikus értelemmel és jelentőséggel, amelyek nagy része még a thrákiai kultusból származik. Jelenleg nincs módunkban mindezekre kitérni; az ábrázolások szempontjából bennünket főként a thiasos művészeti megjelenése és fejlődése érdekel.

A már említett s úgyszólván soha el nem maradó kísérő alakok mellett igen gyakran megjelenik a *Silenos* is, aki, mivel kezdettől fogva Dionysos dajkája- és ápolójaként jelentkezik, rendesen mint kopasz, szakállas öreg jelenik meg a vígan ugráló, őrzöngve táncoló satyrosok között, e környezetben öreg korához is egészen jól illő ittas, részeg állapotban.

Nem hiányozhat ezen tobzódó társaságból a harmadik ily jellegzetes lény, az erdők *Panja* sem, s csak természetes, hogy az ábrázolásokon a mainasok kettős fuvolája és tympanonja mellett az ő *syrinx*-ét is megtaláljuk.

Míg e kísérő alakok sok esetben a császárkori ábrázolásokon is megtartották nagy általánosságban ősi formáik és mozdulataik jellegzetességeit, addig az egykor szakállal és idősebbnek ábrázolt Dionysos helyett emlékeinken kivétel nélkül a fiatalos, szakálltalan külsőben megjelenő Dionysossal találkozunk. Egyszerű magyarázata ennek az, hogy a mi típusunk keletkezésének, a hellenisztikus művészet kialakulásának idején a megújuló átváltozás, a megfiatalított istenideál kiépítése nemcsak Dionysosnál, hanem más istentípusoknál (pl. Apollon- és Asklepiosnál) is már befejezett volt.

Hogy a dionysosi és rokonthemájú jelenetekkel ékes emlékeink, domborműveink fejlődését és jelentőségét megérthessük, ehhez a hellenisztikus, alexandriai művészethez kell visszamennünk s annak nyomán rövid visszapillantást kell vetnünk azután a római dombormű fejlődésére.

Az alexandriai művészettel, illetőleg a ptolemaeusi korról való kapcsolat a mi császárkori thiasos-emlékeink esetében kettős; amennyiben a stylusbeli folytonosságon felül a themabeli összefüggés is megállapítható. Kétségtelen ugyanis, hogy a thiasos-ábrázolásnak újabb lendületet éppen Nagy Sándor diadalmas, Indiáig nyúló diadalútja adott, amikor Nagy Sándort Dionysoshoz hasonlították. Kézenfekvő párhuzam kínálkozott fenti út és a thiasos, illetőleg Dionysos mythikus indiai diadalútja között. Egyenesen kapóra jön azután a Nagy Sándort utánzó uralkodóknak, a «kelet nagy hódítói» jelzőben tetszelgő impera-



toroknak a kelethódító prototypusának, Bacchus-Liber paternek a kultusza. Itt találjuk meg a tulajdonképpeni okát azután a nagy keleti, indiai hódító menetet szimbolizáló thiasos-ábrázolások nagy divatjának. Emlékeink között legjellemzőbb erre a Liber paternek szentelt, különben szerény művészi készségre valló pécsi dombormű, amelyen a nagy felvonulásban egyebek között a távolkeletet érzékeltető *teve* is szerepel.

A thiasosnak emlékeinken is visszatükröződő formája tényleg a hellenisztikus művészetben alakul ki, miután az egyes típusokat a nagy görög művészet már kitermelte.<sup>1</sup> Igen jól jellemzi e művészetet az ide tartozó fémemlékeinkkel technikailag is közvetlen rokonságban álló alexandriai toreutikával foglalkozó Theodor *Schreiber*, azt állítván, hogy annak formakincse egységes marad és semmiféle vonatkozásban sem tagadja meg görög eredetét. Élettartamát illetőleg pedig leszögezi, hogy a virágzás és lassú hanyatlás között szélesebb időközt kell felvenni, hiszen az alexandriai művészi tevékenység mélyen benyúlik a császárkorba, sőt bizonyos téren még azon túl is él.<sup>2</sup>

A dunapentelei kis bronzcsésze, az adonyi bronz tükörtok, a thiasoslemezek, a pécsi bronzkorsó, a bakonyi bronzlámpa, a kisárpási kettős lemezek, sőt a felcsúthi és császári scriniumok solo-alakjai formailag mind görögök, ha helyenkint kiviteli primitívségek miatt vesztek is eredeti jellegükből, mint pl. a fenéki thiasosok. Ugyanez áll a kőemlékekre is, ha pl. az aquincumi krater, a pentelei Ariadne-relief alakjait tekintjük, sőt egyes emlékeken a talán eredetibb vázlatkönyvből dolgozó kőfaragó helyel-közzel nemcsak formatypusban, hanem kivitelben is érzékeltetni tudta bizonyos fokig a görög művészet tradícióit. Ez az érzésünk pl. a dunapentelei csonka és levert alakos domborműnél, s hogy a várpalotai márványtöredéken megmaradt maenasról ne is szóljunk, a dunabogdányi töredék őrző maenasánál is. A primitív, provinciális kivitel természetesen sokat leronthat és meglehetősen kivetkőztetheti a kompozíciót és alakokat eredeti jellegükből (pentelei háromalakos relief, Dionysos és Ariadne a kajászó-szentpéteri sírkövön, a már említett pécsi dombormű stb.).

Alapjában véve azonban mindenütt görög eredetű alakok, görög attributumok szerepelnek, semmi specifikusan római hozzáadás nincs

<sup>1</sup> V. ö. G. E. *Rizzo*, Thiasos. Bassorilievi Greci di soggetto Dionisiaco. Roma, 1934.

<sup>2</sup> Die Alexandrinische Toreutik. Abh. d. phil.-hist. Cl. d. Kön. Sächssch. Ges. d. Wiss. 14, 1894, 170.

bennük. Ami egyik-másik emléken kimondottan római, arról majd a római dombormű fejlődésével kapcsolatban lesz módunk szólni.

Tény, hogy új gondolatot, újabb formákat az alexandriai művészet ezen messze kihangzó utánpótlásában nem találunk, miként e kor fém-művességének egyik legtekintélyesebb ismerője, Friedrich Drexel is megállapítja, hogy az alexandriai művészet igazán életképes csak a saját hazájában volt, azonkívül egészen a Kr. u. III. századba nyúlóan a régi minták folytonos ismétlésében merül ki.<sup>1</sup>

A nyugati továbbélés kapcsán Drexel a lelhelystatistikát figyelembe véve megállapítja, hogy a legtöbb emlék *galliai* lelőhelyű.<sup>2</sup> Ezzel kapcsolatban feltűnik neki, hogy részletesebb vizsgálatnál jellegzetes különbségek mutatkoznak a galliai és nem galliai leletek között különösen a tárgyak kivitelét illetőleg. Itt előbbiekkal a *dunavidéki* és *dél-oroszoszági* leleteket állítja szembe, utóbbi vidékek leleteinek mestereit gondosabbaknak, alaposabbaknak tartván. De nemcsak a leletek kivitelének szempontjából tesz különbséget, hanem tárgyaik alapján is, megállapítván, hogy a galliai csoportra jellemző a *dionysosi elem túltengése*.<sup>3</sup> A mi — bár más zsánerű, de valójában ugyanazon alexandriai művészetből sarjadzó — dionysikus emlékeink ismeretében ez a látszólagosan jellemző vonás már nem igen állhat fenn. Drexel finom óvatossággal nem a dunai államokban *készült*, hanem ott *talált* emlékeket említ. Az azóta ismertté vált, többé-kevésbbé mind egy műhelyre, de legalábbis egy stylusra valló számtalan pannoniai scriniumveret kapcsán s az esztergomi verető birtokában ma már határozottabban fejezhetjük ki magunkat. Erre a végkövetkeztetésre jut egyébként maga Drexel is.<sup>4</sup> Az *osztropataki* csészét illetőleg pedig annak kétségtelenül itt készült volta mellett tör lándzsát.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit. Bonner Jahrbücher 118, 1909, 180.

<sup>2</sup> I. h. 205.

<sup>3</sup> I. h. 206.

<sup>4</sup> I. h. 207: «So kommen wir zu dem Schluss, dass im Grossen und Ganzen die einzelnen Stücke dort gearbeitet worden sind, wo sie auch gefunden wurden».

<sup>5</sup> I. h. 207: «... ist sicher in den Donauländern gefertigt worden. Die Maske mit Kiefernkrantz und Gartenmesser ist natürlich Silvanus. Er kann hier, an so hervorragender Stelle eines in Ungarn gefundenen Gefäßes, kein anderer sein als der höchste Gott der Illyrier, der mit Silvanus identifiziert wurde. Damit erklärt sich auch die «phrygische» Mütze, die sein Genosse trägt: es ist vielmehr eine dakische Mütze, und gleichfalls ein einheimischer Gott ist hier dargestellt. Auf einem Relief aus Aquincum (Arch.-epigr. Mitteil. IX, S. 35, 8) trägt sie Silvanus selber. Der Becher ist eines der prächtigsten Stücke der ganzen Gattung und gibt eine hohe Vorstellung von dem



A dionysikus thiasos kétségen kívül egyik legfőbb tárgya az alexandriai toreutikának, Drexel szerint «sie müssen der dekorativen Kunst des Hellenismus geläufig gewesen sein».<sup>1</sup> Th. Schreiber és maga Drexel is egész sorát vonultatják fel idézett munkáikban a domborműves fém-edényeknek, ahol mint állandóan visszatérő díszítő motívumok dionysikus maszkok, edények, attributumok szerepelnek. Igen nagy számmal vannak ezen emlékek között azután olyanok is, amelyeken dionysikus alakok, sőt csoportok is előfordulnak.

A dionysikus thiasos császárkori divatjának okait azonban nem csupán ily dekoratív célok határozzák meg, hanem — mint már említettük — annak szimbolikus értelme van: a kelethódító alexandrosi gondolat újraéledése, amiről, miként látni fogjuk, a császári érmek thiasos-jelenetei is tanúságot tesznek.

A bacchusi thiasos-ábrázolások nagy tömegében mindmáig hiányzik egy összefoglaló munka, amely világosan kimutatná a thiasos egyes alakjainak fejlődési menetét, úgyannyira, hogy ezen típusok egyik legjobb ismerője, Friedrich Hauser is kénytelen beismerni, hogy a thiasos-alakok eredetéről semmi biztosat sem tudunk.<sup>2</sup> Rizzo említett művében egyes maenas-típusokat a nagy görög művészettel igyekszik közelebbi kapcsolatba hozni.

A thiasos-ábrázolás következetes *reliefszerűségét* maga a tárgy jellege írja elő. Scriniumvereteinken oly gyakran szereplő múzsa-ábrázolásoknál egész határozottan kimutatható a reliefszerűen megjelenő múzsatípusokról, hogy azok ősi mintái *szobrok* voltak, a Pomponius-féle köztársasági érmeken is látható ambrakiai szoborsorozat tanúsága szerint.<sup>3</sup> A thiasosnál ily előzmények nincsenek. Az egyes alakok kezdetről fogva ugyanazon oldalnézetben szerepelnek, úgyhogy Hauser a számtalanszor ismétlődő alakokból normáltípusokat állított össze.

Eredetileg *nyolc maenasból* (mindannyi külön jellegzetes típus)

---

Können seines Verfertigers. Man möchte ihn nicht gerade mitten in der Provinz suchen; vielleicht hat er in Aquileia, das ja den Handel nach der Donau hin beherrschte, gearbeitet». Az aquileiai feltevést esetünkre vonatkoztatva némileg alátámasztja a tény, hogy onnan is ismerünk a mieinkkel rokon, de mégsem azonos tövekkel készült scrinium-lemezt, amiről majd más alkalommal, a múzsa-ábrázolások tárgyalásánál fogunk szólni. A Silvanus-theóriával pedig eljutunk egy újabban lelt brigetói reliefszerű bronzcsészéhez, amelyen az egyik Eros szintén kerti kést tart kezében.

<sup>1</sup> I. h. 178.

<sup>2</sup> Die neu-attischen Reliefs. Stuttgart, 1889, 158.

<sup>3</sup> Oscar Bie, Die Musen in der antiken Kunst. 1887, 24 kk.

állott az ősi orgiasztikus kompozíció. Mint már említettük, emlékeink thiasosain fel-feltűnnek ezen ősi típusok reprodukciói, ám a Nagy Sándor-kapcsolattal a hellenisztikus művészetben új erőre kapott, az ú. n. «új attikai» iskolában is továbbfejlesztett, a császárkorban külön előszeretettel ápolt thiasos már régen kinőtt ezen nyolcas csoportosítás kereteiből. Kevert kompozíciókkal van dolgunk: maenasok, satyrosok s a többi alakok vegyesen jelennek meg. Egyszersmind azonban újabb csoportozatok keletkeznek, amelyek — mint látni fogjuk — pannoniai emlékeinken is szerepelnek.

Amennyire nem helyeztek súlyt egyes thiasos-kompozícióknál a környezet, a tájképi háttér kidolgozására, vagy csak egyszerű feltűntetésére, érzékeltetésére, annyira fontos kritérium viszont számunkra a háttér-, környezet-, növényzet-ábrázolás mikéntje, ha fel van tűntetve.

*Schreiber* a jelenetek háttérében, vagy az egyes alakokat elkülönítő szerepben megjelenő növényzetet egyenesen a belső kultikus lényeggel hozza kapcsolatba.<sup>1</sup> Ez feltétlenül fennáll — mint látni fogjuk — a mi esetünkben is, különösen a scriniumok thiasos-képein látható növényzetet illetőleg. Bennünket azonban a háttér és növényzet ügye az alakok beállításával, képszerű elrendezésével kapcsolatban egyúttal a római relief fejlődésének kérdéséhez is elvezet.

Az anyag, technika és rendeltetés különbözőségeinek dacára is összefüggések és kölcsönhatások konstatálhatók egyrészt a domborműfaragás, másrészt a kislasztika és fémművesség között. Franz *Wickhoff*<sup>2</sup> is utal *Schreiber* azon megállapítására,<sup>3</sup> hogy a márványdombormű és a cizellált ezüstkészítmények egész sor közös technikai sajátosságokkal rendelkeznek. Ha ez áll a kompozíció lényegére, annál kevésbbé szerepelhetnek technikai gátlások a cselekvények másodlagos vagy csak kísérő tartozékait illetőleg.

Ezek előrebocsátása után emlékeinket ebből a szempontból is vizsgálván, szinte görcsös ragaszkodást találunk e tekintetben is a hellenisztikus művészethez. A számbajöhető emlékeken (scrinium-thiasosok, bakonyi bronzcsésze, aquincumi krater) ugyanis a növényzet,

<sup>1</sup> A növényi ornamentika tápföldjének nevezi a természettől megáldott kertvárost, Alexandriát. A természetadta mintákat egyedül az aranyművesség tudta szerinte plasztikusan utánozni. I. h. 155.

<sup>2</sup> Römische Kunst. (Wiener Genesis) 1912, 46.

<sup>3</sup> Brunnenreliefs 24.



a fák kizárólag csak az egyes alakok elkülönítését szolgálják, de semmi-  
esetre sem idéznek elő térhatást, perspektivikus mélységet.<sup>1</sup>

A térbeliségnek kifejezésre juttatása az a pont, ahol a római relief  
már más úton jár, nem görög vagy kisázsiai forrásból, hanem itáliai  
földről, az etruszk reliefekből merít.<sup>2</sup> A térségi mélyhatás, amely bizo-  
nyos időszakokban a római császárkori relief egyik fősajátossága lesz,  
az itt tárgyalandó, részben ugyancsak késői emlékeinken egyáltalában  
nem jelentkezik. Ugyanaz a tünet, amit oly nagyszámú pannoniai  
mythológikus domborműveinken is megfigyelhetünk, amelyeknek al-  
kotói közfelfogás szerint szintén a közvetlen hellenisztikus forrásból  
táplálkoztak.

Miután az itt összegyűjtött pannoniai emlékanyag ismertetésére  
az ösztönytést a magyarországi scriniumveretek, jelen esetben thiasossal  
ékes lemezek feldolgozása adta, fontos, hogy röviden a domborított  
bronzlemezek előállításának technikai oldaláról is szóljunk. Ez annál  
lényegesebb, mert ezen verőtövekkel és kivétel nélkül későrómai idő-  
ben készült lemezeknél a technika és kompozíció kérdése — mint  
látni fogjuk — igen gyakran összefolyik. A lemezeken a típusok egy-  
másutánja, azok összeállítása, sokszor összecserélése a külön-külön verő-  
tövekkel dolgozó, esetleg kisebb művészi készségű és csekélyebb tárgyi,  
mythológiai ismerettel rendelkező iparos műve. E tekintetben úgy a  
thiasos-lemezeknél, mint pedig más tárgyú ábrázolásoknál a legritkább  
esetben lehet valamelyes rendszert megállapítani. Annál könnyebb azon-  
ban bizonyos, néha (pl. a dunapentelei vastagabb párducos lemeznél)  
vaskos hibákat felfedezni. Míg a kisárpási thiasos még meglehetősen  
egységes benyomást kelt, addig a fenéki (évszakos) thiasosnál sok az  
értelmetlenség az alakok egymásutánjában.

A technikai kivitelre vonatkozólag a mi lemezeinket illetőleg is  
teljesen helytállóak F. *Staehtlin* megállapításai a Thensa Capitolina leme-  
zeivel kapcsolatban.<sup>3</sup> A lemezek negatív formák segítségével készültek,  
mégpedig olyképpen, hogy a vékony lemezt a formára illesztve, való-  
színűleg fakalapáccsal, a formához idomították, illetőleg annak mélye-  
déseibe beverték. A forma mélyebb részeibe a kalapáccsal természetesen  
nem volt lehetséges behatolni, ezért egy formálhatóbb közvetítő anyagra  
volt szükség, amellyel a lemezt magasabb domborulatok számára való

<sup>1</sup> V. ö. Johannes *Sieveking*, Das römische Relief. Festschrift Paul Arndt, 1925, 18. k.

<sup>2</sup> J. *Sieveking*, i. m. 19.

<sup>3</sup> Die Thensa Capitolina. Röm. Mitt. 21, 1906, 357 kk.

vájatokba is bele lehetett kényszeríteni. Ez az anyag ólom, vagy valami más, hasonló lágyságú fém lehetett. Staehlin szerint ezt az anyagot óvatosságból használták volna, hogy a lemezkéket a mélyebb részeknél a kalapácsütésekkel be ne szakítsák.<sup>1</sup>

Hogy pannoniai lemezeink ilyen módon készültek, arra nézve három bizonyítékkal rendelkezünk :

1. A domborúságok a lemezkék síma hátterétől sok esetben feltűnően éles vonalakkal válnak el, annyira, hogy ezen élek több esetben be is szakadtak. A lemezek tehát előlapjukon érintkeztek a kemény fémből készült formával, a hátulról jövő kalapácsütések a háttért képező síma felületen voltak a legintenzívebbek s itt erősebb ellaposítást idéztek elő.

2. Pozitív verőforma, amely a lemez hátlapjával érintkezett volna, vagy kettős forma : kétoldali nyomással nem létezett. Reliefes lemezeink hátlapja minden esetben elmosódott horpadásokat mutat, sohasem viseli az előlapon ábrázolt cselekvénynek éles negatív képét.

3. Egy felette értékes bizonyíték : negatív minta tömör bronzból az esztergomi múzeumban, amelyről majd a scriniumlemezek műhelyeinek kérdésénél óhajtunk bővebben értekezni.

### 1. *Scrinium*-lemezek.

Sokalakos dionysikus jelenetet hazánk területéről három scrinium-lemeztől ismerünk, amelyek közül kettő a Keszthely melletti *Fenékpusztán*, egy pedig a győrmegyei *Kisárpáson* került felszínre. Ezek közül az egyik fenékpusztai már régen ismeretes volt.<sup>2</sup> Lipp Vilmos 1885 telén Mogentianae táborában egy későrómai sírmezőt ásott fel s az egyik nagy falazott sírban egyéb tárgyakkal egy scrinium vékony bronzlemezei kerültek felszínre. Úgy ezen mogentianaei, mint pedig a kisárpási scriniumot a thiasos-jeleneten felül többé-kevésbbé hiányos fenntartásban két-két sorban a *négy évszáz* domború képei is díszítették.

<sup>1</sup> Egyszerűbb domborítások — mint ma is — tulajdonképpen pozitív formával is készülhettek. Ez a mód azonban nehezebb. Ma ilyenmű lemezek két (pozitív és negatív) forma között erős gépi nyomással készülnek.

<sup>2</sup> Lipp Vilmos. A fenéki sírmező. *Archaeologiai Közlemények* 14, 1886, 137 kk. VII. tábla. — V. ö. *Hpl. (Hampel) Arch. Értesítő* U. f. 6, 1886, 253 kk. Mindkét esetben a lemezek vonalas rajzban közöltek. 31—1885, 34—36. és 75—1885. lelt. számok alatt a Magyar Nemzeti Múzeumba kerültek.



A másik fenékpusztai töredéket pár évvel ezelőtt találtam a keszthelyi Balaton-Múzeumban,<sup>1</sup> ahol az mint fenékpusztai lelet szerepel.

A kisárpási thiasos- és évszak-jelenetes scrinium másik két — részben itt is tárgyalandó — scriniummal együtt egy IV. századi sírból került az 1926. év folyamán avatatlan kezek útján felszínre s a töredékek csak azután jutottak részben a győri bencés főgimnázium gyűjteményébe, részben pedig a Magyar Nemzeti Múzeumba.<sup>2</sup>

A két évszak-ábrázolással is díszített scrinium feltétlenül egy forrásból származik, következésképpen thiasos-jeleneteik is egy műhelyre, mesterre vezethetők vissza. A jobb, romlatlanabb fokot a kisárpási képviseli, miért is először ezzel foglalkozunk.<sup>3</sup> Az évszakos ábrázolások tárgyalásától ezúttal eltekintünk, azok a pannoniai scrinium-veretek egy másik csoportjával kapcsolatban kerülnek majd behatóbb vizsgálat alá. Az 53. képen bemutatott *kisárpási lemezen* a thiasos jobbra tart, egyes alakjait tehát jobbról balra menve fogjuk egyenkint szemügyre venni. Összesen kilenc emberi alakból áll, amelyeket leveles, fürtös, kacsos szőlőindák választanak el helyenkint egymástól. A balsarokban levő indával együtt ezek kölcsönöznek a jelenetnek tájképi keretet, hátteret. Miként a bevezetésben is említettük, ezek egyúttal az egyes alakok schematikus elkülönítését is szolgálják. Összes lemezeink között ezen a különben is jobb minőségű lemezen van halvány nyoma a mélységi hatásra törekvő II. századi római művészetnek. A romanizáló tendencia különben néhány ruházati és hajviseleti jellegzetességben is érvényre jut, miként azt az egyes alakoknál látni fogjuk.

Egy hosszú peplosba és csípőig érő felső ruhába öltözött maenas nyitja meg szökdelő tánclépéssel a sort; jobblábával lép ki, felső testét kissé vissza a képsíkba, koszorúval ékes fejét pedig hátrafordítja. Gyomormagasságban előrenyújtott karjaiban egy-egy hosszú égő fáklyát tart. Válláról háromszögű mustrákkal díszített két köpenyszalag leng hátra, amelyek az utána jövő alak lábszárait a néző előtt eltakarják.

Miként az emlékeinken reprodukált egész thiasos-typus kialakulásá-

<sup>1</sup> A meglehetősen összegyűrt és megtisztítatlan töredéket Csák Árpád úr, a múzeum e hetekben elhunyt b. e. igazgatója volt szíves megtisztítás és kiegyengetés céljára a M. N. Múzeumnak ideiglenesen rendelkezésére bocsátani.

<sup>2</sup> Az első, közgyűjteményekbe jutott lemezeket ismertették *Paulovics István*, Arch. Értesítő 41, 1927, 202 kk. és *Lovas Elemér* u. o. 204 kk.

<sup>3</sup> Jelenleg M. N. Múzeumban 14—1927, 2. lelt. szám alatt.

nál a hellenisztikus elgondolás érezhető, úgy ezen két fáklyát vivő maenas esetében is hellenisztikus, illetőleg keleti szokást kell felismer-nünk, miként *Alföldi* András a császári ceremóniák fáklya-hordozását illetőleg is a keleti fejedelmi szokásokból származó hellenisztikus befolyást kimutatta.<sup>1</sup>

A kultusz-ceremóniák, jellegükből folyóan, az *éjhez* voltak kapcsolva s így csak természetes és jellegzetes velejárója a thiasosnak a fáklyát vivő mainas, vagy satyros, miként utóbbit ilyen funkcióban a dunapentelei bronzcsésze thiasos-jelenetén látni fogjuk.

Kisárpási emlékünkből az egyetlen ilyenemű *scrinium*-veret, amely még egységes kompozíciót igyekszik reprodukálni; a verőtövek csereberélése itt még nem általános, az alakok nem keverednek ellenkező irányba haladó típusokkal, hanem minden jobbra tendál. A negatívok cserélése itt már ezért is lehetetlen volt, mert egymásmögötti alakok, egymásba kapcsolódó csoportok is szerepelnek. Az összefüggő menetet annak rendje és módja szerint nyitja meg tehát a fáklyát vivő maenas.

A fáklyahordozót egy meztelen satyros követi meglehetősen nyugodt testtartással. Felső teste a képsíkban van, balra a maenas felé fordított dúsfürtű, koszorúval ékes feje előretekint. Lábaiból mind-össze jobblábfeje látszik. Karjait — amennyire láthatók — leereszti, jobbkezeében mintha egy paterát tartana. Jelentéktelen formája és megjelenése miatt azt lehetne mondani, hogy egy ad hoc-figurával van dolgunk.

Annál jellegzetesebb a harmadik alak, amely tulajdonképpen két eredeti típusnak: egy satyrosnak és egy maenasnak összeolvadásából keletkezett. Se szeri, se száma azon emlékeknek, amelyeken egy táncoló maenas (*chimairophonos*) egyik felemelt vagy előrenyújtott kezében a thyrsost tartja, másik kezével kettészelt állat egyik részét, vagy, ami még gyakoribb jelenség, szarvainál megragadott bakkecskét vonszol maga után.<sup>2</sup>

Ugyancsak jólismert a magasra tartott pedummal szökdécselve

<sup>1</sup> Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe. *Römische Mitteilungen* 49, 1934, 114 kk.

<sup>2</sup> V. ö. *Hauser* i. m. 32. típust. Megtaláljuk már *Sosibios* márvány-amphoráján is (irodalma Hausernél, i. m. I. sz. a.). A típus klasszikus reliefsjeinek egész sorát közli kitűnő képekkel *Rizzo* i. munkájában. Korbelileg talán az *eleusisi múzeumban* levő, minden valószínűség szerint császárkori agyagedénytöredék áll hozzá legközelebb (56. kép). Az évek előtti fényképezésre való engedélyt és a közlés jogát *Kuruniotis* prof. úrnak köszönhetem.





53., 61. kép.

Kisárpás. Magyar Nemzeti Múzeum.



táncoló satyros typusa a képsíkba kifordult törzzsel és rendesen teljesen visszafelé fordított fejjel. Rendszerint kígyós kosár körül táncol.<sup>1</sup>

E két typus kombinációja a mi alakunk azzal, hogy a kosár fedele alól kibúvó dionysikus kígyó helyett itt az állat magának a satyrosnak a lába körül csavarodik fel. A később ismertetendő felcsúthi ládikán a kisárpásival majd minden részletében egyező satyros lábánál a kosaras-kígyót találjuk, míg az 54. képen közölt, sisciai lelhelyű lemezkén<sup>2</sup> ellenkező irányban lejtve a mi typusunk felöltözött variánsát láthatjuk. E typus-csoporthoz tartozhat a pettaui múzeum scrinium-lemezkéje is (55. kép), amelyen különben a thiasosra jellemző szőlőinda is látható. Csekély eltéréssel e satyros-typus a csonka fenéki lemezen is szerepel.<sup>3</sup>

A fürtös, leveles, kacsos szőlőtő utáni, negyedik alak a thiasos egyetlen nyugodtan, mondhatnánk, méltóságteljesen álló alakja. Szintén a menet irányába tekint, de alakja semmi különösebb mozgalmasságot nem árul el. Testtartása, valamint ruházata a thiasosban előkelőbb szerepet biztosítanak neki. Lábaik kissé szétterpesztve a képsíkban áll, fejét balra fordítja. Térdigérő tunikaszerű ruhát visel, köpenye jobbkarjáról csüng alá. Lábán párducbőrös campagust vélünk látni a száráknál két oldalt lecsüngő állatkörmökből ítélve. Rajta kívül még csak lemezünk utolsó alakja visel lábbelit.

Császári érem-képmásra emlékeztető profilos fejét fonott koszorú díszíti. Balkezevel (gyűrűs ízekből konstruált) egyenes fuvolát, kürtöt emel szájához. Kiváltságosabb személyiségre valló fejalkatán és környezetéből kirívó ruházatán felül külön figyelmet érdemel az, hogy jobbában maga előtt (mintha virágokból készült) koszorút tart. Mindez arra a megfontolásra készítt bennünket, hogy benne a thiasos főalakját, magát Bacchust lássuk. Ebben a formában természetesen egyetlen ismert Dionysos-typussal sem azonosítható; az istenségnek kimondottan római császárkori megformálásával, vagy helyesebben egyéni megkonstruálásával van dolgunk. Ha nem ebben a környezetben s nem

<sup>1</sup> Bronzvereten a Thensa Capitolina thiasos-szalagján a szélső jobboldali alak.

<sup>2</sup> A zagrebi Nemzeti Múzeumban. Mag. 55, széles. 32 mm. Évekkel ezelőtt Hoffiller Viktor prof. úr szíves engedelmével volt alkalmam a szerény fényképet készíteni.

<sup>3</sup> Hadrianus bronzmedaillonjának hátlapján lépegető helyzetben találjuk ezt a kecskét vivő meztelen férfi-alakot, amelyet legtöbbszörre tényleg a dionysikus körbe tartozónak ismernek. Bernhart (Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit 1926, T. 47, 3) ezzel ellentétben Mercuriust lát benne. Nála is ellentmondás van azonban az alak baljában látható görbevéggű tárgyat illetőleg, amelyet a szövegrészben (18. l.) áldozati késnek, míg a táblafeliraton lagobolomnak nevez.



dionysosi hangszerrel a kezében találkozunk vele, fel sem merülhetne a dionysosi körrel való kapcsolata. Ez esetben viszont a hangszer az őrzőgő menetnek parancsoló, azt fékező és összetartó rendeltetést szolgál.

Főalakunktól ismét szőlőindával elkülönítve három, részben egymásbaolvadó alak következik a nélkül, hogy egymásmögöttiségük a mélységi hatást jobban kidomborítaná. Különben két ismert típust képviselnek.

Az egyiknek, egy előrerohanó satyrosnak lábait a kivitel primitívsége egyáltalában nem tünteti fel. Fejét — valószínűtlenül — teljesen



54. kép.  
Siscia, Zagrebi Múz.



55. kép.  
Poetovio.



56. kép.  
Eleusisi Múzeum.

hátrafordítja, hajviselete általában megegyezik az előbbi alakok viseletével. Férfi és női hajviselet között különben domborművű lemezünkön alig van különbség. Balvállán a nebris és a balkézze fogott pedum látszik, míg magasra emelt jobbában ivókürtöt, rhytont tart.

A másik kettős típus: a földrejtett kantharossal menetirányban előre bukó ittas maenast társnője lágyék táján átnyalábolva a földreestől menti meg. Utóbbinak csak alsó testrészeit takarja ferdén redős ruházat, derekáról közepén lecsüngő öve lenn spirálisan végződik. Az előrebukó nő feje mellett látható annak (valószínűleg válláról) leeső ruhája is. Ezen kettős típus tulajdonképpen az előrerogyó silenosz az őt mellénél fenntartó satyros kettős hellenisztikus csoportjára megy vissza. K. Kübler állította össze<sup>1</sup> ennek változatait, amelyekhez a

<sup>1</sup> Eine dionysische Szene der Kaiserzeit. Röm. Mitt. 43, 1928, 122 kk.

magam részéről még az *almyrosi* múzeumban látott agyaglámpa töredékét<sup>1</sup> fűzöm (57. kép), amely vonalról-vonalra megegyezőnek látszik a Kübler által bemutatott korinthusi bronz tükörrelieffel.<sup>2</sup> A mi thiasos-részletünkhöz ez a typus áll legközelebb még annyiban is, hogy a korinthusi tükörreliefen az előrebukó alak a kantharost szintén földreejti.

Ismét egy felfelé kígyózó szőlőtő három fürttel, két levéllel és egy kacccsal. Ez zárja le az egymásbaolvadó hármass részletet. A menetet befejező csoport azután két tagból áll: egy hosszú chitonba és csípőig érő ujjatlan köpenybe öltözött maenasból és egy satyrosból. A menetirányban lépegető maenas egy pillanatra a képsíkba visszafordulva, fejét egészen hátra, a satyros felé fordítja. Jobbválla mögött hurokszerűen fellebbenő fátyla, míg lejjebb derekáról hátralengő kettős, mustrás díszű szalagja látható. Baljában lyrát tart, amelynek húrjain pálcikával játszik. Nem táncoló, nem őrző, hanem lantpengető maenas! Jobbra tekintő, profilban látható fejét az összes eddigiektől elütő fej-ék díszíti: a homlokot átfogó keskeny szalagon sűrűn egymás mellett gömböcskék ülnek. A Constantinus-család érmeiről és IV. századi portrékról oly jólismert hajdísszel van dolgunk.



57. kép.  
Almyrosi Múzeum.

A lantpengető maenas nyugodt, komolyabb typusa már a legrégebbi thiasos-ábrázolásokon is szerepel, ott látjuk már pl. a *Sosibios*-amphorán is.<sup>3</sup> A visszatekintéssel a typust kissé átformálta művészünk, még közelebbi kapcsolatba igyekezett hozni az őt követő alakokkal.

Egy meztelen — mindössze övvel megkötött nadrágfelét viselő — előrehajló satyros táncol maenasunk felé. Hajviselete sablonos; lábain szintén az a cipőféle látható, mint a thiasos negyedik alakján. Balkezében syrinxet szorít vállához: a két utolsó alak tehát a thiasos muzsikuss csoportja. Meghajlásához igen harmonikusan alkalmazkodik könyökben

—

<sup>1</sup> Lelt. száma 57, hossza 83 mm.

<sup>2</sup> I. h. 123 k. Az athéni nemzeti múzeumban. Ugyanez a jelenet látható különben ugyanott még egy (2170. lelt. sz.) fekete agyagedényen is.

<sup>3</sup> Irodalma *Hausernél* i. m. I. sz. a. Képe legkönnyebben hozzáférhető *Baumesternél* III, 1686. Abb. 1769—70.



behajlított jobbában tartott görbe pedumja, amely fejét dicsfény gyanánt keretezi. Testének arányait és mozdulatának rithmusát tekintve, az egész kompozíció legjobban sikerült alakjának tartható. Ismét egy kissé átalakított, mondhatnánk, synkretizált typussal van dolgunk. A syrinx tulajdonképpen Pan hangszere, ellenben a hol tympanonnal,<sup>1</sup> hol — mint esetünkben is — lyrával<sup>2</sup> megjelenő maenas rendesen a kettős fuvolán játszó satyrossal képez egy zártabb «zenélő» csoportot.<sup>3</sup> A késői művész önkényeskedése itt abban is megnyilvánul, hogy a dolgokat összekeverve, a szokástól, kialakult typustól eltérően, Pan hangszerét adja satyrosunk kezébe.

A kisárpási lemezen még érezhető a hellenisztikus thiasos kompozicionális egysége; ha primitív és kissé meglazult formában is, az antik világ egy nagyon kedvelt mythikus themaköre még összefüggő s klaszszikus hagyományokra emlékeztető cselekvényben jelenik meg előttünk. A másik két, ugyanezen themakörből vett cselekményt ábrázoló lemezünkön az alakok észszerű összefüggése már nincs meg annyira, az egyik a kompozíció már szinte teljesen felbomlott úgyannyira, hogy az a legteljesebb, a végső hanyatlás képét mutatja. A kisárpási lemezen e hanyatlás a jelenetet lezáró szőlőtőnél ütközik ki leginkább; a fürtök és levelek aránytalansága jellemző tünete a dekadens provinciális iparművességnek.



58. kép.  
Mistra.

A szőlőtövek említett alak-, illetőleg csoport-elkülönítő szerepének eredetére vonatkozólag a Spárta melletti *Mistrában* látható dionysikus sarkophagot (58. kép) idézhetem, ahol a szőlőindáknak ez a rendeltetése a mi eseteinknél még kiütközőbb.

A kisárpási thiasos-lemez keretdísze a legközvetlenebb átvezető

<sup>1</sup> Pl. *Salpion* márványkráterén a nápolyi múzeumban (*Hauser* 3. sz., *Baumeister* I, 438 k.), egy vatikáni reliefen (*Amelung*, *Die Sculpturen des Vat. Mus.* T. II, 62), egy domborművön a Pal. Conservatoriban (*Stuart Jones*, *A Cat. of the ancient Sculptures* T. 112, 281 k.), vagy éppen a teljesebb fenékpusztai lemezen, mint később látni fogjuk.

<sup>2</sup> Így az ismételten említett *Sosibios*-amphorán is. L. E. Löwy. *Neuattische Kunst.* Abb. 23.

<sup>3</sup> *Hauser* i. m. 23. és 24. típusok.

kapocs a fenékpusztai hasonló tárgyú lemezekhez. Mint általában a pannoniai scrinium-vereteknél, a jelenet közvetlen keretét itt is plasztikus gyöngy-, illetve tojássor alkotja. Ezenkívül kétoldalt ívelt vonalakból álló keretekbe foglalt, stylizált díszű levelek fogják közre a jelenetmezőt. E levéldísz a nagyobb fenékpusztai lemezen is megvan, de már leegyszerűsített és még jobban átstylizált formában: az egyes levelek között átkötő, csokorszerű dísszel; a levélidom pedig már szinte elvesztette eredeti növényi jellegét.

\*

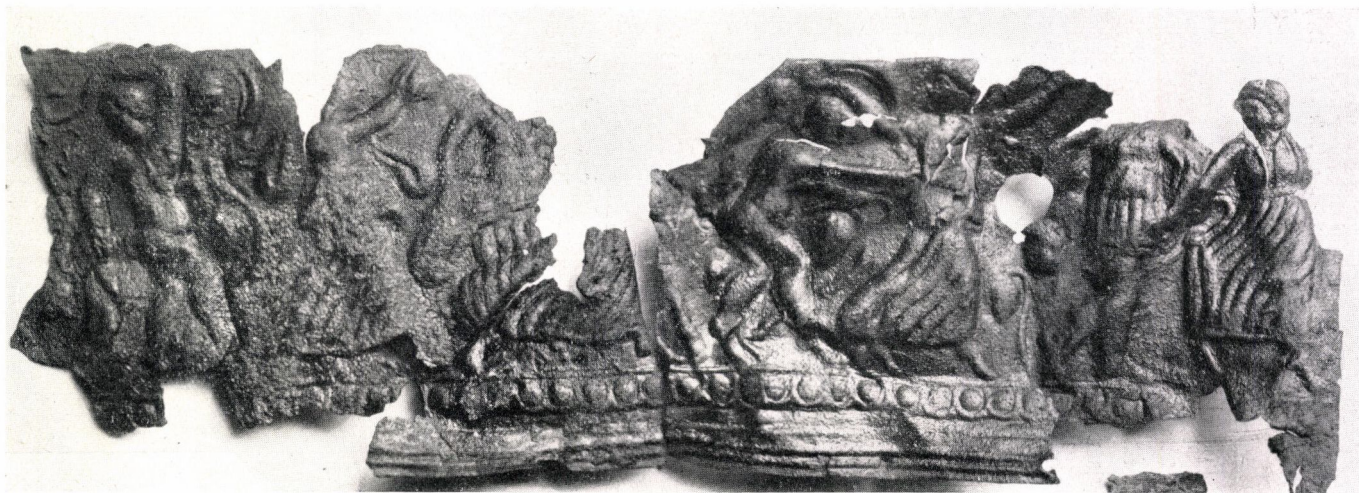
A hanyatlásban átmeneti stádiumot a keszthelyi *Balatoni Múzeum*-ban levő töredék (59. kép) képvisel.<sup>1</sup> A thiasos itt szintén jobbra tart. A lemez jobb vége levágott szél-rész, feltehető tehát, hogy a jelenet e részben teljes, amiből viszont arra is következtethetünk, hogy a visszaforduló nőalak ugyanazt a szerepet tölthette be, mint a kisárpásinál az első maenas. Testtartása, ruházata nagyjában megegyezik a kisárpásiével: előrelép, de visszanéz. Derekán övvel átkötött peplosának redőzete ugyanaz, csak itt hiányzik a felsőruha. Ruháját felfogó jobbában a pedum, balkezében is kellett valamit vinnie, különben nem terhelné meg annyira jobbját. Jogunk van arra a feltevésre, hogy itt is fáklátvivő, menetet megnyitó maenasszal van dolgunk.

Közvetlenül utána egy egészen rövid ruhába öltözött férfialak lépeget képsíkba kifordult testtel. Lábain mintha csizmaféle lenne. Feje — sajnos — hiányzik, nyugodt tartása és ruházata viszont a kisárpási lemez Dionysosnak vélt alakjára emlékeztet. Ez a csizmás, rövid tunikás férfialak jelentkezik azután a másik fenéki lemezen is, s nem szenved kétséget, hogy ott Dionysossal van dolgunk. Joggal feltételezhető tehát, hogy itt is az istenséget akarta vele a mester jelképezni. Szőlőinda zárja le a thiasos ezen első, kétalakos részletét.

A kettőjük között látható szőlőtő dacára is megvan a páros kapcsolat a következő 3. és 4. alak között. A képsíkba kifordulva, kiterjesztett karokkal, lábujjhegyein lejt előre egy maenas lenn hátralibbenő peplosban és csípőig érő felsőruhában. Jobbkarja fölött fellebbenő fátyla látható, visszanéz a jobbkarja alatt előrehajoltan tánc lépésben hozzá közeledő meztelen satyrosra, aki előrenyújtott baljában pedumot tart, míg jobbával a maenast akarja elérni. Egyetlen ruházata a bal-

<sup>1</sup> Hossza 24,5, magassága 7,6 cm. Sötétzöld, itt-ott rozsdás patinájú, balról a második alak körül és hátul erősen meszes felületű.





59. kép.  
Fenék-pusztá Keszthelyi Múzeum.



60. kép.  
Fenék-pusztá. Magyar Nemzeti Múzeum.

válláról hátracsüngő nebris. Typikus bacchans-satyros-jelenet, amely az egyik kisárpási kettős reliefen (61. kép) a tolakodó fiatal satyros megbüntetését vonta maga után.

Ismét szólótó maradványai láthatók a lemez megszakadt részén. Az 5. alak ősi maenas-typus: a derékon átkötött hosszú ruhába öltözött, kettészelt patás állatot vivő orgiasztikus maenas typusa,<sup>1</sup> amelynek görög eredetieivel legutóbb G. E. Rizzo foglalkozott.<sup>2</sup> Az őrjöngve előrelibbenő, képsíkba kifordult maenas ruhája lenn erős ráncokat vet. Meztelen jobbkezeiben egy kettészelt állat (kecske, őz?) hátsó részét cipeli egyik lábánál fogva, míg az állat másik patája elől jól látható.

Az okszerű összefüggés a lemez egyes alakjai között ennél az alaknál már megszűnt. Egy szintén menetirányban táncoló és arra is tekintő, peplosba és csípőig érő, derékon átkötött felsőruhába öltözött maenas (6. alak) követi őt. Válláról elől-hátul fátyol lebeg; arca elé magasba kinyújtott kezeiben krotalonok, fémtányérok vannak, amelyeket egymáshoz csapkod. A «zenés» maenas itt íme ilyen ritkább alakban jelenik meg.

Ismét szólótó hatalmas fürtökkel. A töredékes lemez utolsó alakja — úgyszólván — vonalról-vonalra egyezik a kisárpási thiasos harmadik alakjával, de annál még lendületesebb s itt az egész lemez legjobb alakja: ugrándozva menő meztelen satyros jobbkezeivel kecskét húz szarvainál maga után. Kissé oldaltdőlt törzsét a néző felé, fejét pedig hátrafordítja. Feje fölé emelt balkarjában a görbe pedum látható. A szólóindarészek után megszakad a thiasos.

\*

Teljesen felbomlott a thiasos-kompozíció a négyévszakos *fenéki ládiká* alsó lemezén (60. kép). Az önkényesen, minden összefüggés nélkül egymás mellé rakott alakok sora nem is bacchikus menetnek, hanem — mint első ismertetője mondta — inkább «szüreti multság»-nak a képét nyújtja. Az egyes alakok azonban a bacchikus thiasos típusainak leromlott kópiái.

A menet az alakok többségének mozdulataiból ítélve szintén jobbra tartott, így az alakok felsorolását szintén jobbról balra végezzük. Szólótó indái keretezik az első, hátraforduló alakot. Esetlenül megformált lábain csizma, testét hastájon átkötött rövidujjas tunika fedi,

<sup>1</sup> Hauser i. m. 25., ill. 32. típus.

<sup>2</sup> Thiasos. Bassorilievi greci di soggetto dionisiaco. Roma, 1934.



amire a balvállról lecsüngő és a balkar alatt díszített szalagban végződő köpenyféle borul. Behajlított baljában pedumot, mereven lefelé tartott jobbájában pedig egy kantharost tart. Homlokba fésült síma haja mögött a dudor nem konty, hanem indáról lecsüngő szőlőfürt.

E méltósággal teljes, rendesen felöltözött s kantharost tartó alak nagyjában megfelel a kisárpási lemez negyedik, s mint említettük, a fenéki töredék második alakjának. Benne is magát a kultusz istenségét, Dionysos-Bacchust láthatjuk. Hogy kezében thyrsos helyett pedumot találunk, a lemezeinken általában mutakozó attributum-cseréket ismerve, nem lep meg bennünket.

A töredékes fenéki lemez két első alakja itt fölcserélődött, amennyiben második alakunk megfelel a keszthelyi lemez első alakja typusának azzal a különbséggel, hogy ez a maenas előrenéz. Hosszú, deréköves peplosára borított felsőruháját éppúgy fogja csomóra, mint amaz. Fejét dús, hátul kontybakötött hajzat borítja. Jobbcsuklóján kettős karperecféle látszik. Könyökben behajlított balkezének ujjait tiltólag ki nyújtja.

A két alak már azért sem szerepelhetett eredetileg ebben az összeállításban, mert maenasunk ellenlábásának egy tolaakodó satyrost kell elképzelni. Az erőszakos összeállítást kézzelfoghatóan elárulják a kettejük között kiveret tárgyak. A kultusz lényegéről mit sem tudó mester a keresztfonatos és gömböcskés szélű kosár meglévő verőtövében nem ismerte fel Dionysos kultusz-állatjának, a thiasosban általában szereplő kígyónak a kosarát, a cista mysticá-t, hanem azt vázaszerű dolognak tartotta. Ebből növeszti ki azután a szőlőtövet, amit szerinte symbolikusan mintegy megöntöz az istenség. Pedig a kosárban ott van a kígyó, az emlék első publikációjában szőlőfürtnek rajzolt feje ott emelkedik ki a kosár balszélén.

A thiasos «zenei» csoportja van legbővebben képviselve lemezünkön. A harmadik, az egész lemezen a legjobb alak, lábujjhegyén táncolva lépegető, teljesen meztelen, csak a hátán nebrist viselő, menetirányban görbe kettős furolát fúvó satyros teljesen megfelel a szabványos Hauser-féle 23. typusnak.

Ismét egy szőlőtő, amely e lemezen általában csak magasabban lombosodik és fürtösödik. Egészen sajátos a következő, aránytalanul nagy lyrán játszó alak. Ülőhelyzetben van a képsíkban, de felső testével, fejével hátrafordul. Hosszú, övvel átkötött ujjas ruhát visel, aminek dacára — hajviselete szerint — férfinek látszik. Jobbtérdén tartja

a hatalmas hangszert, amelyen balkezében levő pálcikával játszik. Első tekintetre Apollo Musagetes-re emlékeztet bennünket. A késő-római másoló előtt azonban nem ez lebegett, hanem ő egyszerűen összekevert bizonyos típusokat és így születhetett meg e felemás alak, amilyenekkel nemcsak bronzlemezeken, hanem — mint látni fogjuk — köemlékeken is találkozunk.

Az egyes típusok összezavarása a tőle csupasz szőlővenyigével elválasztott 5. alaknál még fokozódik. A páncélszerű ruhába öltözött, képsíkba helyezett, hátratekintő alaknak térdben behajlított, anatómiailag lehetetlen nagyságú ballába van. Mesterünk itt ismételten elvétette a verőtövet. Alakunk magától messzire kinyújtott baljában egy szokatlanul hosszú pedumot tart. Legérthetetlenebb jelenség az, amit jobbkarjával kapcsolatban látunk: egészen természetellenesen nő ki a vállból, fenn kétgyűrűs karperec díszíti, lenn pedig Herakles bunkóját fogja. A karnak a vállhoz való kapcsolata annyira természetellenes, hogy a Lipp-féle rajzon a bunkó és test között a vállról lecsüngő állatbőrt vélték az alak kezének. Az állat jól kivehető, két szarvacskával ékes feje, illetőleg orrmánya ugyanis első tekintetre kézfejnek látszik. Itt tehát a thiasos gyakori alakját, az ittas Heraklest keverte össze a mythos átérzésétől teljesen távol álló pannoni iparos a pedumos satyros alakjával, miközben vaskos formai hibákat is ejtett.

Egy fenn kiterébélyesedő vastagabb szőlőtő mellett egyszerre erősen megélénkül a növényi háttér. Ügyetlen mesterünk két alakot már nem mert elhelyezni a rendelkezésére álló területen, azért mindenféle növényi mintával: indával, levéllel, kihajtó ágakkal szórta be a síma mezőt, amelynek közepén a kördíszes tympanont tartó esetlen maenast, a lemez harmadik muzsikáló tagját helyezte el. A tengelye körül — úgyszólván — teljesen vissza, menetirányba forduló, hosszú, kontyos-hajú alak hosszú ruhát visel, ami egészen esetlenül magasan, derékon és lenn csípő táján is át van kötve. Hátáról ezenfelül még valami köpeny-féle is lóg. Egészen rendellenesen megformált meztelen karjaival hangszerét tartja.

Emlékcsoportunkban ezen lemez s különösen annak utóbb leírt három alakja a legfeltűnőbb hanyatlás képét viseli magán.

\*

Az ismertetett kisárpási thiasos-scriniummal egy sírból kerültek napfényre, mint egy másik scrinium borítólemezei, a *kettős dionysikus*



*reliefek* (61. kép a 65. lapon). Medaillonszerűen körkeretekben két-két párviadalos, illetőleg Bellerophontes-chimaira, valamint Nike-ábrázolás ékesítették a scrinium fedelének elejét, míg a szekrényke előlapját, kétszer egymás alatt 4—4, álló téglalakú, gyöngysoros keretbe foglalt jelenet díszítette.<sup>1</sup> A lemezek nagyobb része a győri múzeumba került, ahonnan az előlap duplum-lemezét a Magyar Nemzeti Múzeum szerezte meg. Az egybe készült lemez három első ábrázolása dionysikus themakörből, míg a negyedik Mars és Venus mythosából való.

Előbbiek a thiasos egy-egy — nem leggyakoribb — jelenetét elevenítik meg. Aránylag még legismertebb az első kép: maenas és satyros jelenete. A mintegy tánc lépésben levő maenas képsíkba kifordult felső testtel és fejével balkezét egy fiatal satyros fejére teszi, valójában mintha annak üstökét ragadná meg, felemelt jobbában pedig pedumot tart olyan lendülettel, mintha azzal a szertelen satyrost akarná megfenyíteni. A fenyítőeszközt talán egy satyrostól vehette el. Büntető aktusra vall a fiú kissé leroggyanó mozdulata, balkarjának előrenyújtása, amely egyaránt lehet tolakodás, mint pedig védekezés mozdulata. Jobbában még a jellegzetes szőlőfürtöt tartja; ezzel akart kedveskedni, hízelegni, tolakodni imént a maenasnak. A fiú háta mögött, mintegy annak testvonalaihoz igazodva, egy szőlőtő kígyózik felfelé fürtjeivel, leveleivel és kacsáival kitöltve a keretelt négyszög jobb felső sarkát. A maenas felsőteste meztelen, mindössze jobbválla előtt és balkarja mögött látható stylizált kirajzolásban fellebbenő fátyla. Szoknyaszerű ruhája kecses redőkben lendül hátra, érvényre juttatva jobblábának formáját. Telt arcát, füleit is betakaró, rendezett hajfürtök keretezik. Satyrosunk meztelen, mindössze jobbválláról csüng stilizált nebrise.

Az első jelenet értelmezését megerősíti a második négyszög cselekvénye. Szintén maenas és satyros áll egymással szemben. A satyros a maenas felé menve, előrenyújtott baljában itt is szőlőfürttel kedveskedik. Balválláról lelógó köpenyének vége hátralibbenve, jobbcombja mögött látható. Fején a haj szinte nőiesen rendezett. Leeresztett jobbában pedumot tart. Ajánlata már nem vesz tragikomikus fordulatot, mert a szépvonalú maenassal nem egy kamasz fiú, hanem illedelmes ünnepiességgel közeledő érett ifjú áll szemben. A képsíkban álló maenas szőlőfürttel ékes fejével vele szembefordul. Ruházat mindössze bal lábát takarja. A kissé lehajtott fejével tapintatosan hozzá közeledő ifjút

<sup>1</sup> Ismertette Lovas Elemér, Arch. Értesítő 41, 1927, 204 kk.

hallgatja. Türelmes odafigyelést árul el kényelmesen nyugodt testtartása : nincs mozgásban, mert lábait keresztbe rakja, jobbkarját pedig — kényelmes nyújtózkodással — a feje tetején pihenteti. Ugyanaz a mozdulat, amelyet a pettaui töredéken is (55. kép) láttunk. Mindhárom reliefen érvényesülő arányosító és párhuzamosító törekvés értelmében maenasunk jobbkarjával egy thyrsost tart szigorúan olyan helyzetben, mint ahogy szembenézője a pedumot tartja. A képtypust alkotó művész — mint előbb is — hangsúlyozza a személyek összetartozandóságát, miután azonban szinte «horror vacui»-ban szenved, a kettőjük közti teret kitölti egy tojással díszített, négyszögű talapzaton álló pillérrel, amelynek tetején egy csúcsfedeles, gerezdelt díszítésű vázát helyezett el. Ezzel a tárggyal adja meg egyszersmind a jelenet tájképi hátterét, a mélységi hatás azonban ennek dacára elsikkad. A kompozíció, alakokat és háttér-oszlopot tekintve, kimondottan hellenisztikus eredetre vall. A maenas típusát azonban, úgy véljük, messzebbre lehet visszanyomozni. Ez a *Rizzo* által megtárgyalt, háta mögött (rendesen kissé meghajlított) thyrsost tartó maenas típusából fejlődött ki. Sajátos dolog a meghajlított thyrsoshoz való ragaszkodás, amit *Rizzo* azzal magyaráz, hogy a művész a test vonalait mindjobban hangsúlyozni akarván, ezzel is fokozni akarta annak rithmusát.

E szinte méltóságteljes jelenetet ismét egy pajzánabb cselekmény követ a harmadik keretben. Egy görbén megrajzolt szőlőtő a mezőt kétharmadrészében kettéosztja. A szőlő görbületében, azzal rithmikus összhangzásban majdnem ülőhelyzetben, guggolóan jobbra menő fiatal satyros alakja látható. Csak altestét fedi redős ruházat, amelynek csücske könyökben behajlított balkarjáról lóg le. Jobbját szinte védekezően felemelve visszanéz arra, ahonnan mintha üldöznék. Ismét a csínytevő kamasz-satyros typusa áll előttünk. Aki ez esetben jobbkezének fenyegetően feltartott két ujjával megint, az egy csapzott szakállú, torzonborz hajú idős silenós. Melle meztelen, alsóteste szoknyaszerűen burkolt ; e ruhája hátul felhúzza, balvállát is takarja. Lábait keresztbe rakja ; törzse a képsíkban ; a rakoncátlan fiút már elintézve, megfenyegetve, fejét más irányba fordította. Balkezében egy üstformájú nagyobb fületlen edényt tart, ami elüt a thiasos alakjainál megszokott borosedények, kancsók, ivószeres ismert formáitól. Az itt látható edény inkább valamire, talán tripusra helyezendő áldozati edény benyomását kelti. Ezt a feltevést megerősíteni látszanak az edény mögül lecsüngő díszített áldozati szalagok is. Az sem lehetetlen, hogy



a silenos jobbkeze ujjainak szertartásszerű feltartása valami áldozati ceremóniával függ össze. Satyrosunk bűnét is valami áldozati szertartás körüli rendetlenségben, zavart-keltésben kereshetjük.

A reliefeken mindennél jobban érvényesül a térkitöltés gondolata. A művész az eredeti típusokba is sok egyéniséget visz bele, ezenfelül legfőbb igyekezete az egyes kompozícióknak a megszabott négyszögű keretbe való «maradéktalan» elhelyezésében merül ki. Szigorúan ügyelt arra, nehogy valami a háttérből szabadon maradjon, annyira, hogy szinte csodáljuk, hogy a harmadik, silenos-lemez felső jobbsarkát símán hagyta. Legjellemzőbb a két szélső lemez gyermek-satyrosainak elhelyezése a szőlőtő görbületébe s a felső sarkoknak indával való kitöltése.

Ezen kettős thiasos-csoportokat ábrázoló kisárpási lemeznek talán kissé más az ötvözete, mint a többinek, mert más, sokkal világosabb zöld a patinája is, de szintén ugyanazon kor és műhelykör készítménye, mint a többi ismertetett és ismertetendő lemez. A keret azonosságától eltekintve az alakok anatómiai megformálása, a legkisebb részletekig is egybevágó ruházat leegyszerűsített, eldurvult redőzete, a hajkezelés módja, a szőlőtövek alakja, a venyigének, valamint pl. a thyrsonak azonos (hernyós, gyöngyfüzérszerű) megmintázása az árpási és fenéki thiasos-szalagokkal közös eredethez vezetnek bennünket. Másrészt lehetetlen fenti stylussajátságok alapján közvetlen kapcsolatot a következőkben tárgyalandó felcsuthi «solisták»-kal is meg nem állapítani.

\*

Ugyancsak IV. századi, kőlapokkal bélelt sírban lelték 1880-ban a *felcsúthi ékszershékrénykét*,<sup>1</sup> amelynek bronzveretes előlapját álló téglalakú, gyöngysoros keretben egyes, solo-alakok díszítik. Két, Mel-pomenet, illetőleg Thaliát ábrázoló lemezkét és az elválasztó állatfrizt leszámítva az összes lemezek a dionysosi thiasos alakjait elevenítik meg. Utóbbiak közül hét kisebbméretű, négy pedig (a két múzsalemezzel egyenlően) nagyobb méretű. A *kisebb lemezek*<sup>2</sup> a két jobboldali kivételével (amelyek később a kulcslyuk mellé kerültek) a scrinium fedelét díszítették. A törési felületek összeillesztése után állítottuk össze belőlük a 62. képen látható sorozatot. A *nagyobbakból* (63. kép)

<sup>1</sup> A M. Nemzeti Múzeumban. Ismertette Hampel József, Arch. Értesítő U. f. 1, 1881, 142 kk.

<sup>2</sup> Keret nélkül, csak a belső mezőt mérve magasságuk 44, szélességük 30 mm.

az egy lemezre vert első három (balról számítva) a szekrény oldalának alsó sorát díszítette a különálló Melpomene-lemezzel együtt.<sup>1</sup> Utóbbi helyére a felső sorból a szintén magábanálló satyros lemezének képét illesztettük. Ez lehetett a veretek eredeti összeállítása is, amit már *Hampel* is feltételezett s mindannyinak a bacchusi körbe való tartozandóságát is megállapította.

A kisebb sorozat alakjai *Hampel* szerint csak *két mintával* préseltek lennének. E megállapítás azonban nem áll, mert — mint látni fogjuk — az öt többé-kevésbé meglévő alakocska többféle típust képvisel és következésképpen más-más verőtővel is készült.

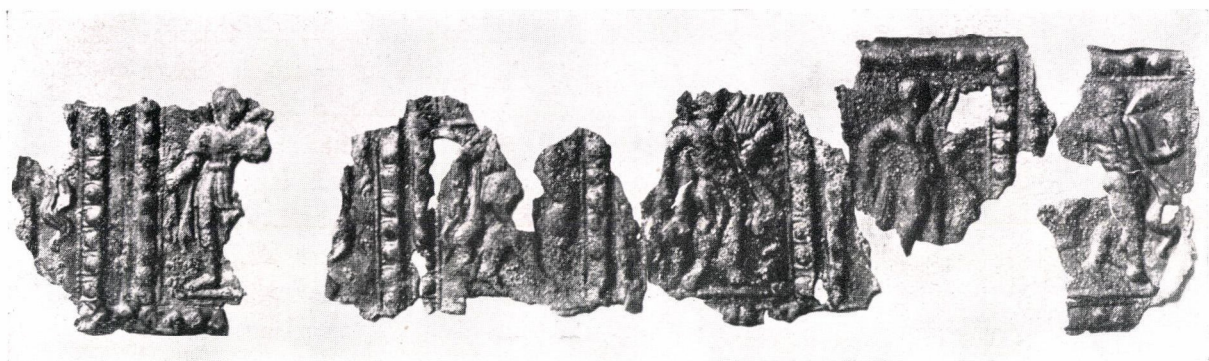
A 62. képen látható összeállítás szerint egy jobbra tartó thiasos alakjai vannak itt keretekbe elosztva. A sort (jobbról) balkezében maga felé fordított maszkot vivő satyros nyitja meg. Vonalkával jelzett bázison lábujjhegyein lépdél, törzse szembe-, feje hátrafordul. Meztelen, csak vállairól omlik le, az összes felcsúthi lemezkéken jellemző, térdek táján kiszélesedő stylizált fodorulatban végződő lepel- vagy inkább fátyolféle. Felemelt jobbkezében pedum lehetett, amelynek vége a homloka előtt mintha látható lenne. A képmező jobb felső sarkát a váll mögül kinyúló, pálmaágszerű dudorodás tölti ki. Kitűnő vonalvezetés és lendületes rithmus jellemzik ezt a parányiségében is művészen megkonstruált alakot.

A következő két (2. és 3.) mezőben azonos tárgyú ábrázolást látunk. Szintén jobbra tartó, vonalas bázison lépegető, meztelen satyrosokkal van dolgunk. A kissé hátralendülő törzs félprofilban, a fej pedig egész profilban látszik. Kétoldalt a jellegzetes fátylak lógnak. Balkezével egy fenn kihajló lyrát szorít az alak vállához. Leeresztett jobbójában mintha valami kisebb tárgyat, talán lyra-pengető pálcikát tartana.

E két azonos alakot ismét egy muzsikussatyros követi a felcsúthi scrinium nagyobb lemezein is megjelenő ruházatban, amely csak csípőjéig ér és hasa táján át van kötve. Itt sem hiányoznak kétoldalt a szalagok. Leeresztett jobbójában a görbe tibiát látjuk. Balkarjával valószínűleg egy, a vállán vízszintesen fekvő egyenes rudat vitt, amelyről a bal felső sarokban mintha egy fürt, a jobboldalon pedig egy hosszabb tárgy lógna. Alakunk lábai az eddigiekével szemben vaskosabbak, amik a nagyobb lemezek hasonló ruházatú alakjára is jellemzők.

<sup>1</sup> Keret nélkül magasságuk (a hiányok miatt csak hozzávetőleges megállapítással) 7 cm körül mozog, szélességük pedig 53—54 mm között váltakozik. A két műzsás lemez mérete ezeknél jóval kisebb.





62. kép.

Felcsúth. Magyar Nemzeti Múzeum.

Ez utóbbi töredékhez tartozó következő képmezőn ismét egy más bacchikus typus szerepelhetett a fenn látható csavart dudorodásból ítélve.

A következő töredék ismét egy ötödik, a thiasos-szalagokról már ismert typust képvisel. Teljesen a képsíkba helyezett nyugodt testtartásával a kisárpási nagy lemez 4., a keszthelyi thiasos 2. és az évszakos fenéki lemez 1. alakjára ismerhetünk benne. Ennek testét is páncélszerű, deréköves ujjas ruha borítja, lábán csizma látható. A fátyol szerényebb formában itt is megvan. Hátrafordított fejének tartása is méltósággal teljes nyugalmasságot árul el. Legfeltűnőbb azonban az, hogy lefelé tartott jobbáiban hátsó lábainál fogva fiatal párducot, legjellemzőbb dionysosi attribútumot tart. Háta mögött vállaitól kétoldalt itt is egy-egy pálmalevélszerű dísz áll kétfelé, amit a legelső, maszkos alaknál is láttunk. Talán ez is az alak nagyobb jelentőségének kidomborítását látszik szolgálni.

Mindezek után benne is a thiasos főalakját, magát az istenséget kell felismernünk. Az őt ábrázoló lemezkével egybetartozó töredéken viszont ismét egy satyrosnak, minden valószínűség szerint az első, maszkot vivő alaknak a maradványa látható a díszes szalagfoddal.

A dionysikus thiasos összefüggő sorozatából kiszakított és külön keretekbe illesztett bacchikus alakjaink az összes eddig tárgyalt vereiteink között leghívebben őrizték meg az egyes típusok jellegzetességeit s elmondhatjuk, hogy összes scriniumvereteink között a legművészebb készítmények közé tartoznak. Egyaránt áll ezen észleletünk úgy a kisebb, mint pedig a nagyobb felcsúthi bacchikus lemezekre. Utóbbiakon a nagyobb méretek miatt ez még jobban felöltik.

Külön keretelt voltuk mellett is 63. képünk valóságos thiasos-részlet hatását kelti. A menet — mint eddig mindig — itt is jobbra tart. Itt is egy meztelen satyros nyitja meg a sort kissé a képsíkba kifordult felsőtesttel. Feje hiányzik, de a kisméretű sor analógiája szerint ez is hátranézhetett. Szintén csak fátyolszerű szalagok lengenek le kétoldalt vállairól. Baljában ő is szembenéző maszkot tart.

A második mezőt kitöltő maenasban mintha *Hauser* 28. typusa elevenedne meg előttünk. Táncolva visszafelé megy, csak törzse van a képsíkban. Hosszúredős peplos, derékon átkötött felsőruha, karjairól ellibbenő fátyol jellemzik. Hajviselete egészen sajátos és szokatlan: kúpszerű formát ölt. Balkezében thyrsost tart, míg lendülettel kitartott jobbjaiban (makkformájú) fürt látható, amely után, *Hampel* szerint egy «párducmacska» ágaskodik. E tekintetben ritka képtypus, amellyel még nem találkoztunk.

A menetirányban táncolva rohanó harmadik alak már jóismerősünk a kisárpási és a Keszthelyen levő fenéki lemezről: szarvainál fogva kecskét vonzó meztelen satyros. A derekán átkötött, kétoldalt kecsesen fellibbenő, térkitöltő fátyoltól eltekintve is, variáns-typus. A pedumot baljában nem a feje felett, hanem előre kitartva viszi. Itt is megvan a kígyó, mint a kisárpási lemezen, de a lábai között fedeles kosárban, *Hampel* szerint is, a cista mystica-ban.

Scriniumainkon új az utolsó, a negyedik alak, amelyet *Hampel* nőnek tart. A csípőig érő, övvel megszorított ruházat ejt bennünket e tekintetben tévedésbe. Ha azonban jobban megnézzük, megállapítható, hogy lábai meztelenek. A jobb alsó sarokban azután feltűnik a fejét hozzá felvető párduc alakja s ez egyszerre eldönti, hogy alakunk nem más, mint a *Hauser*-féle 22. typusnak átformálása, eltorzítása. Különben is a felcsúthi bacchikus alakok legkevésbé sikerült példányával van dolgunk. Mesterünk a satyros baljába fenn majdnem spirálisan begörbített pedumot, leeresztett jobbjaiba (mindkét keze aránytalanul nagy) pedig egy füles vedret adott, az ebből kinyúló tárgy mintha szintén kígyó lenne. Lehetséges azonban, hogy borosvederrel van dolgunk. Feltevésünket egyébként a leírandó pécsi bronzkorsó rokonalakja is igazolja (73. képen), ahol a satyros baljában szintén pedumot tart, jobbjaiban viszont ivókürt látható.

A felcsúthi lemezeken elmarad az alak-elkülönítő, háttért imitáló szőlőtő, az egyes alakok külön keretbe helyezése ezt szükségtelenné tette. Bármelyik lemezkét tekintjük, feltűnik, mekkora gondot fordítottak





63. kép.  
Felcsúth. Magyar Nemzeti Múzeum.



64. kép.  
Császár. Magyar Nemzeti Múzeum.



arra, hogy az alakok, attributumok a négyszögű teret arányosan, szimmetrikusan töltsék ki. A kisárpási, különben szintén jobb minták után készült kétalakos lemezeknél figyelhettük meg ugyanezt a tendenciát; ezen két scriniumon maradtak meg legjobban a hellenisztikus forrásból táplálkozó római dombormű klasszikus hagyományai abban az időben, amikor a tulajdonképpeni nagy művészet már teljesen letűnőben volt, amikor a szobrászat már vagy semmit, vagy egészen dekadens alkotásokat tudott csak produkálni. Ebben rejlik a pannoniai nagyszámú scriniumlemezeknek, s bátran állíthatjuk, az azokat előállító, gyártó pannoniai műhelyeknek a nagy jelentősége.

\*

A thiasos egyes alakjainak elkülönítése még fokozódik a Császár községben (Komárom megye) 1901-ben felbukkant 1. számú kősrban lelt scriniumlemezeken.<sup>1</sup> Részben a hét napjait szimbolizáló, továbbá már *keresztény-jelenetekkel* is (A jó pásztor, Dániel az oroszlánveremben, József testvérei között és Izsák feláldozása) díszített scrinium veretei között három kisebb töredéken oszlopos fülkékben elhelyezett négy bacchikus alak is szerepel (64. kép).

A lemezek leírói nem ismerték fel az alakok jelentését és jellegét.<sup>2</sup> Az alakok keretét korinthusi fejjel ékes síma oszlopok által tartott, tojássoros díszű ívhajlás alkotja. A háttér teljesen síma, az alakok pálcaszerű alapzaton állanak. Balról jobbra menve az első fülkében tánc-lépésben jobbra menő, a képsíkba kifordulva balra tekintő hosszú, kettős-ruhás maenast látunk, feje fölé emelt kezeiben krotalonokkal. A második fülkét egy jobbra menő és tekintő, felsőtestével azonban a képsíkba kifordult meztelen fiatal satyros alakja tölti ki. Egyetlen ruházata a melle fölött összefogott és hátul lecsüngő nebris. Leeresztett baljában a thyrsost, jobbájában pedig a gömbtestű, kétfülű kancsót tartja, amelynek bortartalmát felágaskodó fiatal párducra önti. A harmadik fülkét ábrázoló csonka lemezen a satyrosnak csak a felső teste van meg. Balra táncol, de visszafordul, balvállán karjával egy csöbör-félét cipel. Nebrisének csücske a bal-lágyék táján látható. Leeresztett

<sup>1</sup> Ismertette Hampel József, Arch. Ért. 22, 1902, 41 kk. — V. ö. R. Engelmann, Röm. Mitt. 23, 1908, 358. — 20—1902, 2—3. lelt. sz. a. a M. Nemz. Múzeumban vannak. Az itt ismertetett részek magassága az ív közepéig 58 mm.

<sup>2</sup> Supka G. (Röm. Quartalschrift 27, 1913, 170 kk.) évszak-ábrázolásokat vélt bennük felismerni.



jobbkarja s egész testtartása arra vall, hogy a szarvainál fogott kecskét cipelő satyros típusával van dolgunk. Az utolsó, negyedik fülkében ismét egy ruhás maenas van előttünk lebegő, hosszú ruhában, válláról lelógó külön fátyollal. Jobbra megy, kezeiben nagy ovális tárgyat, *Hampel* szerint bortömlőt visz. Magából a lemezből nehéz meghatározni a tárgyat, amit kezében tart, a nagyobb fenéki lemez (60. kép) balról első maenasának ismeretében azonban azonnal tisztában vagyunk azzal, hogy ez a tárgy tympanon, amit mesterünk ferde síkban rajzolt meg. Sajátságos, hátul hegyben végződő hajviseletével is van némi közelebbi rokonság a két tympanonos alak között. Ugyanez a hajviselet jelentkezik azután, mint látni fogjuk, a pécsi kődombormű maenasán is. A császári lemezek ezen legutolsó, felvetett fejű alakja hivatott különben ezen aediculás típusoknak a thiasos-lemezek közötti helyét közelebbről meghatározni.

E különálló alakok szintén egy egységes kompozíció láncszemei voltak egykor. Itt keresztény-jelenetekkel és pogány istenségekkel együtt csak mint dekoratív motívumok szerepelnek. Az alakok, mozdulatok még a régi lendületességet tükrözik vissza, kisebb részletekben azonban már érezhető a nagy dekadencia előszele. Ebben pedig előljár, furcsa, ormótlan hajviseletével éppen a legutóbb leírt maenas, amely alak alapján e lemezek készítésének idejét a fenéki nagyobb thiasos-lemez késői korára kell tennünk.

\*

A M. Nemzeti Múzeum Magyarországról, valószínűleg Duna-penteléről származó egyik scriniumának veretei között (különálló és különböző méretű Minerva-, Sol-, Herakles- stb. ábrázolások mellett) a legnagyobb 71 mm magas és 54 mm széles, élénkzöld patinával és helyenkint erős oxydatióval borított lemezkéjén (65. kép) a *párdúc-fogaton álló Dionysos* volt látható. Sajnos, a lemez meglehetősen sérült, de így is a legbecsesebb thiasos- emlékeink közé tartozik.

Fenn a két szegfej felett állat-(oroszlán-)frizes szegélymaradvány látható. A kiemelkedő vonalbázison levő jelenetet vékony, gyűrűtagokból álló vonalkeret veszi körül. A kép jobb felén kinövő és fenn balra kiterébélyesedő szőlőtő képezi a cselekvény háttérét; az ornamentumszerűen kivert indák és levelek igen harmonikusan töltik ki a mező felső részét.

A thiasos balra tart. A nyakrészen felszíjazott, egymáselőtti és

mögötti profilban álló, magasnövésű hímpárducokat egy, a képsíkba visszaforduló, sőt hátratekintő satyros vezeti a jobboldali párduc nyakáról lelógó szíjnál fogva. A meglehetősen (gyűrűsen) tagolt törzsű satyros fejét diadémszerű koszorú díszíti. Teljesen meztelen; leeresztett jobbában görbevégű pedum látható.

A párducok mögül egy maenas meztelen törzse emelkedik ki. Ruhája lendületes ívben veszi körül hátát. Fejénél a lemez kitörött,



65. kép.

Magyarország. Magyar Nemzeti Múzeum.

ülőhelyzetben látható kicsi, Eros-szerű alaknál is, amelynek lábai szintén teljesen elvesznek. Mintegy a gyeplőkön ülve, egészen hátra, a menet főalakjával szembe fordul. Ruházata kagylószerűen ívben veszi körül hátát, különben meztelen. Balkezében a balváll felett is látható (l. a 66. képen levő rajzot!) thyrsost tartja, míg előrenyújtott jobbában pohárszerű tárgy látható, amelybe a főalak által öntött folyadékot felfogja.

Két (nyolcküllös) kerekű, hornyolt oszlopra emlékeztető, fenn

karjaival hatalmas két-tős fuvolát tartott szájához. Hátul még köpenynek csücske látható. Alsótestét és lábait fedő ruhájának redőit gömbszerű kidudorodások jelzik. A mester az alak, illetőleg a ruházat folytatását a párducok mögött éppoly kevésbé tudta érzékelteni, mint a kisárpási thiasos készítője a közepső hármas csoportnál. Az egymásmögöttséget, a mélyhatást e lemezen már nem tudták érvényre juttatni, az egymásmögötti alakokból egymásra rakott alakok lettek.

Ugyanez a helyzet a gyeplők felett mintegy



gömböcskével díszített peremmel bíró kocsi behajlott fedelén áll a jelenet főhőse, a meztelen, ifjúi testű Dionysos. Jobblábán áll a képsíkba kifordult törzzsel, bal lábát kissé oldalt pihenteti. Feje — sajnos — hiányzik. Balkezeiben, lándzsaszerűen, a thyrsost tartotta. Leeresztett jobbkezeiben nagyobb ivókürt tartalmát, a bort önti a kürt lefelé tartott öblös szájából a szemben «lebegő» alakocska poharába.

A dionysosi thiasos főjelenete elevenedik meg fenséges ünnepiességgel ezen — ilyenmű pannoniai bronzlemezeink koronájának tekinthető — töredéken. A típusok eleven frissesége, a kompozíció megkapó képszerűsége, az egész cselekvény magasabbrendűsége betetőzése mindannak, amit a klaszszikus művészet ezen késői készítményei nyújtanak.

A bacchusi felvonulás ezen részlete mint különálló jelenet is kedvelt themája volt a hellenisztikus és császárkori művészetnek. A szám-



66. kép.

Magyarország. Magyar Nemzeti Múzeum.



67. kép.

Róma. Berlin 850.

talan ismert dombormű közül egyéb dionysikus alakjaink típusait is reprezentáló *berlini reliefet* mutatjuk csak itt be (67. kép), amely az alakok levegős beállításában, típusaiban, mozdulataiban a kő-reliefek

közül legközelebb áll lemezkénkhöz.<sup>1</sup> A főjelenet felett itt is vízszintes irányban nyúlik előre a szőlőág. A közelebbi technikai rokonság miatt is még az éremképek ily tárgyú ábrázolásaira térünk ki röviden.

*Hadrianus* egy bronz medaillonján *Apollo* (kezében a lanttal) és *Bacchus* párdúc és kecske által húzott kocsin ülnek. *Bacchus* kezében



68. kép.

*Gnecchi* után.

<sup>1</sup> Rómából származik a Via Appiáról: sírűreg előlapja volt. V. ö. *Conze*, Beschreibung der Antiken Skulpturen. 1891, 850. sz. — *Kekule von Stradonitz*, Die griechische Skulptur, Berlin, 1906, 288 k. — Az itt közölt kép *Antike Skulpturen aus den Koeniglichen Museen zu Berlin*, I, T. 73. után készült. — Bacchikus menetben kocsin álló Dionysoszt ábrázoló domborművek felsorolása: *Matz-Duhn*, Antike Bildwerke in Rom II, 1881, 62 kk.



a thyrsos-bot látható, a kecskén a kettős tibia-t fuvó *Cupido* lovagol.<sup>1</sup> Max *Bernhart* szerint<sup>2</sup> a lanton játszó személy talán egy *maenas*. Ugyanez a jelenet látható *Antoninus Pius* 139-ből való bronz-medaillonján is,<sup>3</sup> amelyet a következőkkel egyetemben *Gnecchi* után képben is bemutatunk (68. képen *a*). Ugyanazon évből való *Antoninus Pius*-bronzmedaillonon egy párduc és pan által húzott kocsin (68. képen *b*) *Bacchus* és *Ariadne* (?) állva jelennek meg.<sup>4</sup>

A jelenet más variációja szerint, miként azt *Marcus Aurelius* 145-ből való bronzmedaillonján láthatjuk (68. képen *c*), a kocsit két különmű *Kentauros* húzza, akik egyike a lyrán, a nő pedig a kettős tibián játszik. Rajtuk áll *Cupido* vexillummal a kezében.<sup>5</sup> A mi pannoniai lemezünk satyrosa (lábánál bizonyára a párduccal, kezében thyrsossal) vezeti a menetet, egy másik pedig bezárja azt. A kocsin a mi lemezünk főalakjára is jellemző meztelen fiatalágában ül *Bacchus*, teljesen olyan fejdíszszel, mint amilyent a bronzlemez satyrosánál látunk.

Ezen II. századi ábrázolások után a késői *Kontorniatus*okon újból feltűnik ez a jelenet, ha lehet, lemezünkkel még közelebbi rokonvonásokkal és következetesen szintén balra menő iránnyal, mint a *Bernhart* után<sup>6</sup> közölt, *Nero*

képét viselő érmen látjuk (69. kép *a*). Egy másik (*ROMAE AETERNAE*) kontorniatus J. *Sabatier* után<sup>7</sup> közölt rajzán (69. képen *b*) jobban meg-



69. kép.

*Bernhart*, ill. *Sabatier* után.

<sup>1</sup> *Gnecchi*, I medaglioni Romani II, 1912, T. 40, 8—9. Az éremképekre való szíves figyelmeztetést *Alföldi András* prof. úrnak köszönöm.

<sup>2</sup> *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit* 1926. Textbd. 57.

<sup>3</sup> *Gnecchi* II, T. 55. l. — *Bernhart* i. m. 57.

<sup>4</sup> *Gnecchi* II, T. 46., 9.

<sup>5</sup> *Gnecchi* II, T. 65., 8 (a főalakot *Venus*nak nézi). — *Bernhart* i. m. 57.

<sup>6</sup> I. m. T. 43., 2.

<sup>7</sup> *Description générale des Médaillons Contorniates*, 1860, 74., 10. T. XI, 10. — V. ö. *Bernhart* i. m. 57.

figyelhetjük a jelenet meglepő rokonságát: itt a pedumos satyros mellett szárnyatlan kis alak vezeti a párducokat; a kettős fuvolát fúvó maenas ugyanott van, ahol a mi lemezünkön. A kocsi formája némileg más; a félig meztelen istenség itt hátulról ül, előre fordított fején ugyanaz a szalagszerű dísz, mint amiről már szó volt. Hátul Cupido repül feléje. A kép alatti attribútumok mind a bacchusi gondolatkörhöz tartoznak.

E késői jelenet-typusokat, ha szabad ezt a kifejezést használni, csak árnyalati különbségek választják el a mi jelenetünktől. Ezen különbségek főként a kocsi formájára és az istenség helyzetére szorítkoznak. A kocsi azonban minden esetben más és más, itt nem kellett egy-egy normához szigorúan ragaszkodni. Az istenség helyzete az álló és ülő módzatok között variálódik. E tekintetben több kiforrott typus «forgott közkézen». Az egész jelenet-typus azonos eredetét tekintve tehát közömbös volt, hogy esetenként melyiket alkalmazták. Ugyanaz a mester az álló typus verőtove mellett változatosságból az ülő-változat negatívjával is dolgozhatott.

A mi lemezünkön éppen az álló Dionysos szerepel. Ettől eltekintve, úgyszólván hajszálnyira azonos jelenetet vert ki lemezkénk egyetlen ismert, de annál nagyobb fontosságú analógiájának, a római Palazzo dei Conservatori híres *Thensa Capitolina*-ja thiasos-vereteinek a mestere.<sup>1</sup> A kocsi itt négykerekű (70. kép), s az istenség ülőhelyzetben látható az ismert félmeztelen változatban. Amor itt előtte lebeg. Ezen különbözőség mellett vannak közös vonások is: itt is az istenség baljában van a thyrsos s jobbában ott az edény, amelynek tartalmát kiönti. E cselekedete nem oly racionális, mint a mi lemezünkön; a pannoniai lelhelyű lemezke ismeretében az az érzésünk, hogy itt egy negatív, a borfelfogó alak beverése kimaradt.

A *Thensa Capitolina* összes veretei úgy styláris, mint pedig technikai tekintetben meglepő egyezéseket, hasonlóságokat mutatnak a késői pannoniai *scrinium*-veretekkel. A külsőleges, így jelenettagolási és keretezési azonos jelenségeken felül tartalmi kapcsolatok is megállapíthatók nemcsak a dionysosi thiasos, hanem a Herakles munkáit ábrázoló jelenetek kapcsán, amelyek pannoniai lemezeinken is szerepelnek, s amikre az ily tárgyú lemezek feldolgozása kapcsán egy másik értekezésben óhajtunk rámutatni.

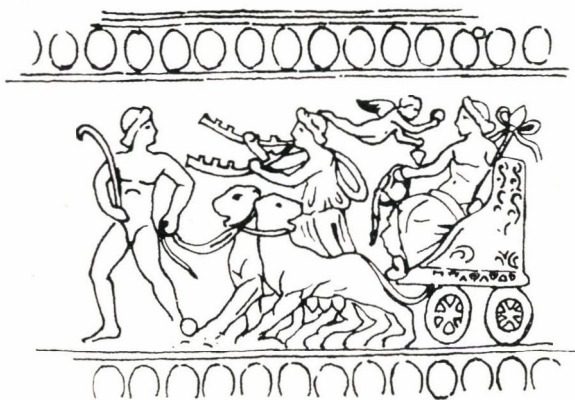
<sup>1</sup> F. Staehlin, *Die Thensa Capitolina*. Röm. Mitteilungen 1906, 355 kk. — H. Stuart Jones, *A Cat. of the Ancient Sculptures . . . of the Palazzo dei Conservatori*, 1926, 179 kk, T. 69—72.



Csakis a véletlen rovására írhatjuk azt, hogy a trójai mondakörből vett jelenetek, amelyek a Thensa Capitolina képeinek zömét alkotják, a mi ismert lemezeinken vagy egyáltalában nem, vagy csak szórványosan szerepelnek. Trójai eseményeket tárgyaló kő-domborműveink nagy tömegében ily tárgyú kisplasztikai, iparművészeti készítmények hiánya el sem képzelhető.

A Thensa Capitolina vereteit, közelebbi analógiák hiányában ez ideig általában korábban, a II. század végén készülteknek tartották, bár *Staeplin* a rajtuk levő ornamentikáról elismeri, hogy abban már *késő-római művészeti elvek* is jelentkeznek.<sup>1</sup> Eredetük kérdését, készítésük helyét illetőleg sem rendelkezünk mindeddig biztos támpontokkal. Mindenesetre az összes ily-nemű veretek figyelmesebb tanulmányozása lesz szükséges ahhoz, hogy e tekintetben biztosabbat, határozottat állíthassunk. Egy azonban már most kétségtelennek látszik, hogy a Thensa Capitolina vereteinek is kétségen kívül *későbbieknek* kell lenniök. Azok legújabb tanulmányozója, mint arról éppen értesülök, *Hans v. Schoenebeck* azokat máris *későbbieknek*, *Constantinus-korabelieknek* tartja.<sup>2</sup>

Mint a pannoniai veretekből is látjuk, egy és ugyanazon thema, jelenet, alak és díszítmény teljesen azonos felfogásban és stylusban hol kisebb, hol nagyobb méretben szerepel. E mellett a lemezek anyagösszetétele és vastagsága sem mindig ugyanaz. Kidolgozás tekintetében is vannak lényeges különbségek; bizonyos fejlődés, de főként bizonyos leromlás is erősen érezhető még szinte teljesen azonos themájú



70. kép.

Róma, Thensa Capitolina.

<sup>1</sup> I. h. 386.

<sup>2</sup> *Alföldi* András prof. úr szíves szóbeli közlése. Közben levélbeni megkeresésemre *v. Schoenebeck* úr volt szíves közölni, hogy késői datálását a thensa veretei között szereplő medallionfejekre (*Helena* vagy *Constantia*, *Salonina*, constantinus-kori caesar-fej stb.) alapítja.

és egy lelőhelyű emlékeken, így a két fenéki thiasos-jeleneten belül is. Két dolog azonban, úgyszólván minden lemezen megegyező: a stylus-beli eredet közössége és a negatív minták csoportosításának, illetve összekeverésének önkényessége. *Stachlin* a Thensa Capitolina lemezein is ugyanezt állapítja meg.<sup>1</sup>

Ez is egyike azon pontoknak, amelyek alapján a Thensa összes jellegzetességeit a pannoniai lemezekével egy nevező alá kell hoznunk s azok eredetét a pannoniai lelőhelyűekkel egy műhelykörzetbe vonnunk. A capitoliumi lemezeken is feltűnő elnagyolások, a nem közvetlenül egymásután értendő jelenet-kapcsolatok az Achilles-domborműveknél, a jelenet-végek és kezdetek egymásra-«verése» éppen olyan sablonos gyári tucatmunkára vallanak, mint a pannoniai ládikák veretei.

*Stachlin* éppen a thiasos-jelenetet az Antoninusok korának kezdetére datálja s ezt a feltevést minden további nélkül magáévá teszi *Stuart Jones* is. A készítés helyének kérdésében pedig *Stachlin* teljes bizonytalanságban van. Ő maga teszi fel a kérdést: «ob die Thensa im Osten oder in Italien entstanden sei».<sup>2</sup>

A jelenetek stylusbeli rokonságán felül a Thensa Achilles-ciklusképei a pannoniaiakkal teljesen megegyező «tálalásban», keretezésben jelennek meg. E tekintetben csak az oszlop-fülkés tagolásra s a medailonos térkitöltő motívumokra utalunk, amelyek ott is, itt is szerepelnek. Nem hiányzik azon felül a Thensán a pannoniai scriniumok egyik igen kedvelt és különböző méretekben készült Bellerophontes-chimairacsoportja sem, mégpedig ott is kerek keretben. Ugyanaz a hanyatlás konstatálható az Achilles-lemezek kisebbített változatán, mint pl. a pannoniai thiasos-lemezeken belül is.

A Thensa és a pannoniai lemezek műhelykérdésének, esetleg «közös» gyártási centrumának eldöntéséhez egy kérdést már most fel kell vetnünk, illetőleg egy *tényt* tudomásul kell vennünk. Egy pannoniai, magyarországi lelőhelyű és az *esztergomi múzeumban* őrzött, bronzból való, Fortunát ábrázoló *verőtő*nek, egyetlen általam ismert ilyen emléknek (71. kép) ismeretében minden kétségen felül áll, hogy ilyen emlékek itt Pannoniában gyártattak. A lemezeknek sehol másutt ily nagy tömegben történő előfordulása is erre vall. Sikerült ezen felül legújabbán bebizonyítanunk, hogy Pannoniában, legalább is a II. és III. század találkozása körüli időkben meglehetősen magas fokon álló bronz-

<sup>1</sup> I. h. 358 kk.

<sup>2</sup> I. h. 385.



kisplasztikai művesség virágzott, amennyiben sikerült egy mesternek, *Romulianus arti(fex)*-nek brigetiói működését megállapítanunk.<sup>1</sup>

A nagytömegű pannoniai műzsás *scrinium*veretek szórványos délebbi, így aquileiai feltünedezése kapcsán is talán sikerülni fog ezen iparművesség terjedésének, mondjuk ki: exportjának útját, ez esetben azonban *északról délre* vezető útját megállapítani.

A nagy kérdés tehát a körül forog, lehetséges-e, hogy a hellenisztikus örökségből itt a provinciában közvetlenül is táplálkozó késői iparművesség Itáliának is dolgozhatott, s hogy a Thensa Capitolina vereteinek eredetét és ilyenmű készítmények gyártási centrumát itt kell-e a provincia valamelyik délebbi pontján, talán éppen az eddig kellő figyelemre nem méltatott IV. századi nagy gyűjtőtábor, a fenéki pusztán fekvő Mogentianae körül keresnünk? Oly kérdés, amelynek felvetését egy másik ipari jelenség, a IV. századi mázas agyagedénygyártás kizárólagosan pannoniai volta is jogossá tesz.

\*

A domborított bronzlemezek sorát egy a verőtövek összekeverésére legkiáltóbb példával, egy thiasos-részletet ábrázoló *dunapentelei bronzlemez*zel zárjuk le (72. kép).<sup>2</sup> A lemez minden értelmezhető alakja



71. kép.

Esztergomi Múzeum.

<sup>1</sup> *Paulovics István*, Római művésznév Brigetióból. Egyetemes Philologiai Közlöny 1932, 183 kk. és Római kisplasztikai műhely Pannoniában. Pannonia I, 1935, 21 kk. — Joggal feltűnik, hogy az elsőrendű kisplasztikai művekben oly gazdag lelőhelyről, *Brigetióból* nincsenek ily lemezeink. Aki ismeri a vidéknek fémtárgyakat pusztító, erősen oxidáló geológiai sajátosságait, nem ütközik meg ezen. A több mm vastag oxidációs réteg e területen gyakori. Sírokban, különösen IV. századi sírokban igen sok esetben találkozunk *scrinium*ok nyomaival, de tényleg csak nyomokkal, mert az erősen ásványi tartalmú föld (a kisigmándi keserűvíz-források, a tatai, dunaalmási gyógyforrások vidékén) a vékony lemezek anyagát még kősírokban is teljesen elporlasztotta.

<sup>2</sup> A M. Nemzeti Múzeumban (25—1905. 3. lelt. sz. a.). Két medaillonszerű, egy-egy dionysikus mellképet ábrázoló, erősen domborított kerek lemezzel együtt

s egész kompozíciója a legragyogóbb thiasos-ábrázolások képeit idézi fel bennünk. Kiemelkedő szalagba vert plasztikus gyöngysorral keretelt mezőben egy szépen megformált testű párdúc lépeget jobbra. Feje előtt egy — párjának tekintendő — kecske feje látszik. Behajlított jobbkezeben pedumot tartó meztelen ifjú satyros felsőteste látható mögöttük : ez vezeti, tereli az állatokat előre. Íme a kocsijelenetes pannoniai lemezke (65. kép) s a Thensa Capitolina középső jelenetének (70. kép) egy előképe!

A két állat Dionysos kocsiját húzta az *eredeti* összeállításban. A párdúc és kecske párosítása sem új, e tekintetben mi Hadrianus és Antoninus Pius bronzmedaillonjaira hivatkoztunk (68. képen *a*). Az eredeti, sokalakos jelenet nagyszabású lehetett, mert az állatok mögött



72. kép.

Dunapentele. Magyar Nemzeti Múz.

ott van a fáklyavivő meztelen fiatal satyros felsőteste is. Egykor valószínűleg a menet élén haladt, most azonban durva tévedésében értelmetlen dolgokkal vette körül a lemez mestere : felfelé álló patás (talán pan-) lábat s egy másik, idomtalan hurkában folytatódó, behajlított állatlábat vert ki körülötte. Még egy levél- vagy bimbóformájú, vastagszárú tárgy is jutott a párdúc dereka fölé. A jobb időkre emlékeztető, régebbi negatív formákkal már nem tudott helyesen operálni. Az emlék azon-

ban ezen hibák dacára is meglehetősen egységesen hat.

A kétségtelenül korábbi, még jó III. századi készítmény szolidabb anyagával és az itt nem ismertett medaillonokon még jobban kiütköző, jól megformált negatívokkal ékes bizonyítéka annak, hogy a pannoniai domborított lemezgyártás nagy előzményekkel bírt, hosszú helyi fejlődésre, de egyben visszafejlődésre is tekint vissza. Az özönével jelentkező IV. századi készítmények helybeli gyártás és helyi műhelyek, de bizonyos fokig egyúttal helyi ízlés létezéséről tesznek biznyságot. Mindenben diadalmasan áttör azonban a hellenisztikus művészet szelleme, amely törekvésnek szintén *helyi* előzményekkel is kellett bírnia :

---

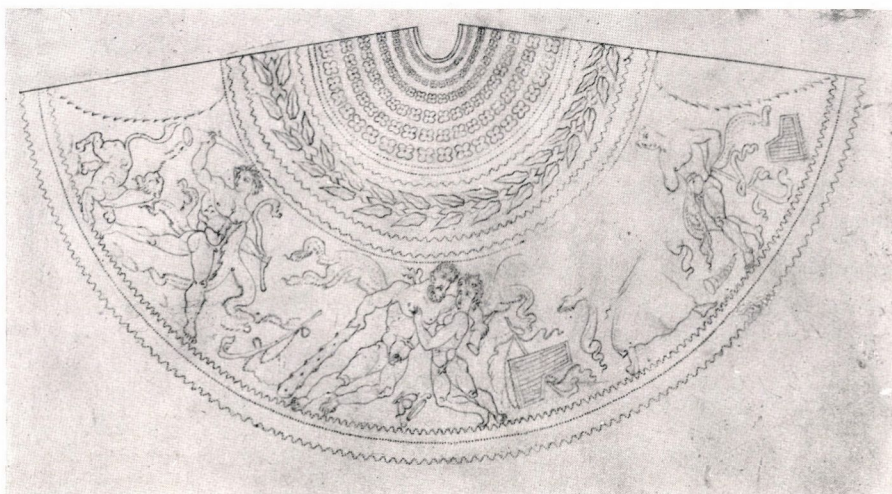
került felszínre. A nagyobb méreteket, a lemezek kissé vastagabb voltát és ötvözetét (az összes többiektől elütő szép világoszöld patinájuk van) tekintve, technikailag nem tartoznak az eddig leírtak csoportjába. A lemez mag. 77, szélessége 85 mm.



a most ismertetett dunapentelei lemez nagy értéke éppen abban van, hogy e lemezgyártás *közbenső* pannoniai fázisairól tesz tanúságot.

## 2. Egyéb bronztárgyak.

Az ittas Heraklest támogató satyrosból és maenasból álló hármas csoporttal egy a Brit. Museumban levő bronzpohár kapcsán K. Kübler foglalkozott behatóbban.<sup>1</sup> Magyarországi emlékeinken a M. Nemzeti Múzeumban levő, 1899-ben Pécsen a nagy homokbányában lelt bronz-



73. kép.

Pécs, Magyar Nemzeti Múzeum.

*korsón*<sup>2</sup> találjuk meg ezt a jelenetet kissé felbontott kompozícióban. Emlékanyagunkban különben ez az egyetlen eset, amikor nem domborművel, hanem finoman bekarcolt rajzzal van dolgunk.

A jeleneten (73. kép) laza kompozíciója dacára is bizonyos rendszer állapítható meg: főcselekvényét a Herakles-jelenet alkotja; a ma

<sup>1</sup> Eine dionysische Szene der Kaiserzeit. Röm. Mitt. 43, 1928, 103 kk.

<sup>2</sup> Erdélyi Gizella részletesebb ismertetésére hivatkozva (Bacchikus jelenettel díszített bronzkorsó a Magyar Nemzeti Múzeumban. Arch. Ért. 46, 1932—33, 39 kk.) az általa közölt rajz felhasználásával itt csak a többi emlékeinkkel összefüggő típusok vizsgálatára térünk ki. A korsó irodalmára vonatkozólag l.: Juhász László, Arch. Ért. 21, 1901, 174 és Hampel József u. o. 22, 1902, 431.

már jobbára elmosódott maenas szétterpesztett lábakkal kissé távolabb áll. Eredetileg ő is a csoporthoz tartozott, ebben az összeállításban is minden valószínűség szerint arra nézett. Közvetlenebb kapcsolatra vall az, hogy látható kezével is a csoport felé nyúl. A korszót díszítő művész nem érezte át azonban annyira a jelenet összetartozandóságát, s az egyébként is erősen érezhető térkitöltő tendencia kedvéért (szalagos pedum és syrinx) bonthatta fel a hármas csoportot.

Az alexandriai ezüstedényeken oly előszeretettel ábrázolt zenei és egyéb attributumok különben is szinte pontosan kimért távolságokban sorakoznak fel: a párducos satyros után a szalaggal díszített görbe pedum, Herakles és az őt támogató satyros között, mint a Kübler által ismertetett emlékeken is, a feldöntött kantharos, majd ismét a szalagdíszes pedum a syrinx-szel, a maenas és a harmadik satyros között egy ivókürt, végül ismét egy syrinx.

A jobbkezeben jellegzetes bunkóját tartó Herakles, akinek egyetlen ruházata, az állatbőr, szintén térkitöltő célzattal jobbkarja mögött lebeg, balkarját az őt mellénél is feltartó satyros jobbvállára téve, izmos testének egész súlyával az ijedt tekintetű satyrosra nehezedik. Baljában még most is az ivókürtöt szorongatja.

A jobbra tartó maenas mintha egy pillanatra visszahőkölne. Az éppen lejátszódó tragikomikus esemény különben a harmadik satyrost is annyira váratlanul éri, hogy ijedtében ivókürtjét is elejti.

A főjelenet mellett egy másik tipikus thiasos-részlet érdemel még külön figyelmet. Szinte lehetetlen összegyűjteni és felsorolni azon jelenet-typus reprodukcióit, amikor az ifjú, egy satyrosra támaszkodó Dionysos, vagy — talán még gyakrabban — magában a satyros lábainál haladó párducra önti a kantharos tartalmát.<sup>1</sup> A mi, nebrissel ékes satyrosunk balkezeiben a pécsi korszón thyrsos helyett a pedumot találjuk, boros kantharos helyett pedig jobbájával egy ivókürt tartalmát önti a borra szomjazó párduc szájába.

Az egész rajzra jellemző a nagy mozgalmasság; párducos satyrosunk pedig e tekintetben typusának egyik leglendületesebb reprodukciója. Konceptióban, a térkitöltés kitűnő megoldásában s az alakok jellegzetesen mesteri megrajzolásában ez emlékünknél nagyon híven őrzi a hellenisztikus művészet hagyományait. Ennek magyarázata részben

<sup>1</sup> Hauser i. m. 22. típus. — V. ö. a 67. képen bemutatott berlini relief jobbról második alakját!



az, hogy technikai nehézségek kevésbé gátolták a művészt abban, hogy teljes hűséggel ragaszkodjon a rendelkezésére álló mintakönyv rajzaihoz. Ezért is kelt első tekintetre ezen szintén császárkori, minden valószínűség szerint a II. század vége felé készült jelenet mindannyi emlékünk között, hogy úgy mondjuk, legarchaizálőbb benyomást.

\*

Ugyanaz a tipikus jelenet alkotja a főcsoportját egy kis ovális, talpas bronzedénykén (74—77. képek) levő dionysikus menetnek.<sup>1</sup>

A balra tartó menetet (78. kép) egy meztelen fiatal pan nyitja meg. Jobbvállán állatbőr, lefelé kintartott jobbjaiban thyrsos-bot, bal-



74. kép.



75. kép.

Dunapentele, Magyar Nemzeti Múzeum.

karjával vállához szorított amphorát tart. Egy nagyhasú, meztelen, ittas silenos követi őt, akinek balválláról hatalmas állatbőr csüng le; fel-emelt balkarja kopasz fejének arcát eltakarja.

Közvetlen közelségben egy jólismert típusú maenast látunk hosszú peplosban és derékon átkötött felső öltözetben, amelyből görbe tibiát tartó meztelen balkarja kinyúlik. Felvetett, homlokon szalaggal átkötött fejjel fújja a fuvalát.

<sup>1</sup> Lelhelye *Dunapentele*, a M. Nemz. Múzeum őrzi (91—1905. 5. lelt. sz.). Magassága 5'5, legnagyobb kerülete 14'5, talpának átmérője 2'5 cm. Piros foltokkal tarkított sötétes zöld patina borítja. Felső peremes része hiányzik, jelenlegi szájnnyílása 2'6 cm átmérőjű.

A hármas csoportozat főalakját, a részeg Heraklest itt két satyros támogatja. Kezei azok vállán, illetőleg hátán vannak; nyakbaesett feje, dülöngöző, lerogygó járása, esetlenül lelógó jobbkeze erősen érzékeltetik a rajta diadalmaskodó részegséget. Különben egészen meztelen, mindössze nyakát díszíti valami ruhaféle, lehetséges azonban, hogy valami füzér, miként a Kübler által közölt villa Albani-féle reliefen is látható.<sup>1</sup> Támogatói közül a tőle jobbra levő és rátekintő, jobbjaiban égő fáklyát vivő alak igen jellegzetes satyros hosszú füllel, jellegzetes hajjal. Egyébként teljesen meztelen. A másik kicsi, gyermeki alak rövid, derékon átkötött tunikát visel. A jobb vállára nehezedő súlytól előrehajlottan balkezevel is igyekszik az ittas hőst támogatni.



76. kép.



77. kép.

Dunapentele. Magyar Nemzeti Múzeum.

A menetet egy hosszúruhás, deréköves, szakállas, kopasz silenosz-szerű alak zárja le. Megroggyant térddel hátrafelé dől, előrenyújtott balkezeiben tölcsérformájú fúvóhangszert tart. Feltűnő a dionysikus férfialakoknál szokatlan ruházat. Mint később látni fogjuk, pannoniai emlékeken azonban ismételten találkozunk ezzel a jelenséggel. Hogy különösebb értelme, jelentősége lenne ennek, nem tudjuk. Egyet azonban már az eddig ismertett emlékek kapcsán is megállapíthattunk: számolni kell a típusok önkényes összecserélésével, összekombinálásával. Ha lehetséges volt az egyik dunapentelei aedícula-falon egy mez-

<sup>1</sup> Kübler i. h. 109.



telen szakállas férfit a táncoló maenas pózában annak lengő fátyolával ábrázolni, akkor nem kell megütköznünk ezen «felöltöztetett» silenoson sem. Az is lehetséges, hogy az isten nevelőjének tartott *papposilenost* akarta a mester ilyen, kissé komolyabb külsőben megmintázni.

A bronzcsésze alakjainak meglehetősen tömött elrendezése s a háttér teljes elhanyagolása, illetőleg eltüntetése a II. század második felére, minden körülmények között Hadrianus utáni időre vall. Az egyes részletekben még nagyon érezhető a hellenizáló hadrianusi művészet irányzata. Az ősforrás a hellenisztikus művészet, ez az irány átugorja a maga nemében különálló augustusi, a háttérrel kapcsolatban a naturalisztikus relief-visszaadásra való törekvést, a flaviusi, mély árnyékhatásokkal operáló stylust. A római dombormű fejlődésében az egymásra torlódó alakoknak kisebb csoportokra való feloldása a traianusi időkben kezdődik<sup>1</sup> s a görög művészet renaissance-ával Hadrianusnál lesz általánossá. Amennyiben a bronzcsészét helybeli műhely javára írjuk, úgy korbelileg utánéléssel is kell számolnunk, innen van pl. a ruhás silenoshoz hasonló egyéni típusok becsúsása.



78. kép.

Dunapentele. Magyar Nemzeti Múzeum.

Kompozíciót és térhatást illetőleg egészen egyszerű eszközökkel dolgozik művésziünk, sőt a tér nála teljesen el is tűnik. Az egyes alakok azonban a görög művészetből kifarrott, jólismert figurák. Megrajzolásuk, megformálásuk — parányi méretük dacára is — jónak mondható. Minden egyes alakban és részletben a nagy művészet szelleme érezhető. Ez egyformán áll kompozícióra, alakokra, mozdulataikra s a ruharedők kiváló megrajzolására.

\*

<sup>1</sup> V. ö. *Siebeking*, Festschr. Arndt. 28.

A Heraklessel való kapcsolat harmadik emléke az *adonyi bronz-tükrörtök* (79. kép).<sup>1</sup> A csoport összeállítása itt ismét más. Vállaik felett vitt thyrsos alatt lépegetnek mámoros összeölelkezésben *Dionysos* és *Herakles* egy *pan* társaságában (80. kép).

A kettős körkeretbe foglalt, meglehetősen kiemelkedő reliefen a földet gerendaszerű kidudorodás érzékelteti. Ezen lépkednek a jobbra tartó alakok. Középen a karcsúvonalú, teljesen meztelen *Dionysos*, fiatalos, kissé hátravetett fején dús hajzatát elől szalag szorítja le. Feje mögött a thyrsos. Jobbkeze, mint az előbbi reliefen *Herakles*é, a



79., 80. kép.

Dunaadony, Székesfehérvári Múzeum.

felsőtestével hozzádülő *pan* jobb vállán nyugszik. Utóbbi, torzonborz szakállal, balkarjával hátulról fogja *Dionysos*t, míg leplet tartó, könnyökben behajlított jobbkarjával fejéhez nyúl. Aránylag legkevésbé jól sikerült *Herakles* alakja. Baljával a thyrsos egyik végét fogja közvetlenül a fenyőtoboznál, kezefejeén nyugszik *Dionysos* balkeze. Kissé

<sup>1</sup> Jelenleg a Székesfehérvári Múzeumban van (lelt. sz. 3132.). Meglehetősen elrozsdált, kékes-zöld patinája van. Középtájon egy erős vasszegecs áll ki, amely hátul egy kiálló bronzdudoron átmenve (jelenleg begömbült) hegyben végződött. Legnagyobb átmérője 9,6 cm. A tárgyat Marosi Arnold igazgató úr volt szíves megtisztítás és ismerettség céljára átengedni, szíves előzékenységet e helyen is hálásan köszönöm. A kitűnő rajzot László Gyula dr. úrnak köszönhetjük.

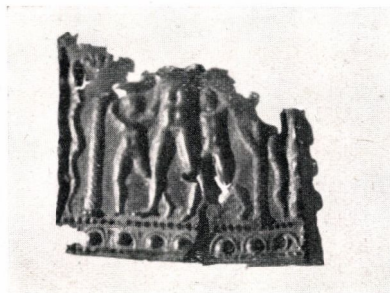


visszafordul a középső, ez esetben is a főalakhoz. Szakállas feje dacára, ha bal felsőkarján nem viselné a jellegzetes oroszlánbőrt, testének szerény megformálásából nem lehetne Heraklesre ismerni. Jobbkarjával ő is Dionysos hónalja, illetőleg háta alá nyúl. Testét lágyék körül takarja csak rövid ruha.

A három alakot az ölelkezés kapcsolatain kívül symbolikusan egybe-kapcsolja a fennen hordott thyrsos. A dionysosi diadalmas thiasos egyik főjelenetével van tehát dolgunk. A főhős Dionysos, az ő alakja magaslík ki a csoportból s a dionysosi gondolatért áldozta fel a művész Heraklest, az ő, még ittasságában is félelmetes alakjából egy jelenték-telen mellékfigurát mintázott.

A hármas thiasos-csoport kerek tükörtokon, agyagformán vagy edényfedőn többféle variációban ismeretes. Itt két közelebb álló típusra hivatkozunk, valamint egy lemeztöredékre. Utóbbin (81. kép)<sup>1</sup> a csavart-oszlopos fülkében (valószínűleg tympanonos aediculaban) jobbra tartó hármas csoportról a mai hiányosságok mellett nem lehet egészen határozottat mondani. Igen valószínűnek látszik azonban, hogy két satyrostól kísért Dionysosról, tehát thiasosról van szó. Erre vall egyébként a jobboldali (nagyobb) alak mellett látható thyrsos-szerű bot jelenléte is. Másik megoldása a jelenetnek az lehet, ha a botban Herakles lefelé vastagodó bunkóját véljük felismerni, amely esetben a középső alak (a melle fölött látható köpenyátvetésből vagy éppen az itt jellemző nyakfüzérből ítélve) a satyrosoktól támogatott ittas hős lenne. A nagyobb mellékalak tényleg mintha támogató tevékenységet fejtene ki, míg az első visszatekintve mintha vezetné a hőst. A jelenet mindkét esetben dionysosi themakörben mozog. Azonfelül a baloldalt látható, felfelé kúszó kígyó is nagyon jól beleillik Dionysos kultuszába.

A mi késő-császárkori pannoniai vereteinkkel stylusban, kivitelben, még a keret részleteiben is annyira egyező lemezke élénk doku-



81. kép.  
Wiesbadeni Múzeum.

<sup>1</sup> A wiesbadeni *Landesmuseum Nassauischer Altertümer*ben. Igen vékony, feketészöld patinás lemezke. Mag. 34, szél. 38 mm. A fényképezési és hivatkozási lehetőséget a fenti múzeum igen tisztelt vezetőségének köszönöm.

mentuma annak, hogy az adonyi tükörtok jelenetéhez hasonló hármas csoportok sem álltak messze a késő-római lemezverők tevékenységétől.

Tükör-reliefen legközelebbi rokona jelenetünknek egy másik, szintén balra haladó hármascsoport, amelyet hosszúruhás, lanton játszó maenas vezet, míg a középen haladó meztelen ifjú Dionysost egy szárnyas Eros támogatja. Az ittas istenség jobbkarja éppoly élettelenül csüng le Eros jobb válláról (aki azt jobbjával fogja), mint a pentelei bronzcsészén Herakles, vagy az adonyi tükörreliefen Dionysos jobbja. Dionysos szőlőfürttel ékes feje mögött teljesen olyan helyzetben tartja a thyrsos-botot, mint azt reliefünkön láttuk. Balkarján egyébként ott van az állatbőr is. E típusnak két példányát ismerem, mindkettő tükör-



82. kép.

Mus. Ant. Kleinkunst, München.



83. kép.

Róma. Berlin 97.

relief s azok némi kis eltéréssel csaknem vonalról-vonalra megegyeznek egymással. Az egyik a *karlsruhei múzeumban* van,<sup>1</sup> a másik, amelyet a 82. képen láthatunk, a *Museum Ant. Kleinkunst* tulajdona *Münchenben*.<sup>2</sup> A stylusbeli azonosságon, a háttér egyező kördíszén felül az alakok arányosításában szinte hajszálnyira egyezik az adonyi relieffel annyira, hogy ha az alakokat geometriai formákkal körvonaloznók, ugyanaz a schema jönne elő.

Itt nem történt más, mint egyes alakok változatosság okából egyszerűen kicserélődtek, szigorúan megtartva a helyettesített, másjellegű

<sup>1</sup> Átmérője 17,7 cm. Ismertetése: *Antike Bronzen der Grossherzoglich-Badischen Alterthümersammlung in Karlsruhe*. 1885, T. 30. e.

<sup>2</sup> Lelhelye ismeretlen. A fényképezési és hivatkozási engedélyt a múzeum igen tisztelt igazgatóságának köszönöm.



alak méretét, mozdulatát, annak egész rithmusát. Ugyanaz a mesteremberi eljárás, amit a scriniumlemezeknél figyelhattunk meg, amikor az egyes típusok verőtüveit lehetett tetszés szerint csereberélni és összeállítani.

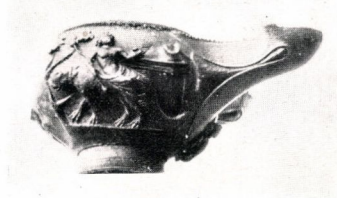
Egy másik hármastípus *Dionysost* egy *silenos* vagy *satyros* és *Ariadne* között ábrázolja. Nagyjában hasonlít az előbb tárgyalt jelenet-hez; <sup>1</sup> ha a cselekvény felépítése nem is oly frappánsan egyező, mint az előbbi esetben, a forrás azonossága mégis kétségtelen.

Ezen háromalakos motívumnak a kör-plasztikában való kedveltségét igazolja a *berlini múzeumnak* Rómából származó márványcsoportja, amelyen Herakles, illetőleg a lyrán játszó nőalak helyén egy satyrost találunk (83. kép). Ettől eltekintve frappáns a késői datálású csoportnak az adonyi relieffel való egyezése a meztelen Dionysos ifjúi alakját és különösen az ittas pan típusát illetőleg.<sup>2</sup>

\*



84. kép.



85. kép.

Bakonyi Magyar Nemzeti Múzeum.

A M. Nemzeti Múzeum egy kétágú díszes *bronzmécsesének* <sup>3</sup> meglehetősen kiemelkedő öntött reliefjei (egy szintén a bacchusi körbe tartozó, lámpást és tympanont vivő, ámorszerű gyermekalakon felül) a dionysosi thiasos két jellegzetes motívumát ábrázolják.

<sup>1</sup> Ezen hellenisztikus típus példányait, illetőleg agyagmintáit irodalmi utalásokkal felsorolja F. Courby, *Les vases grecs à reliefs*. Paris, 1922, 245 k. A bonni Akademisches Kunstmuseumban látott gipszlenyomat berlini agyagmintájának irodalmát dr. A. Creifenhagen úr volt szíves velem közölni, amit ezúton is hálásan köszönök.

<sup>2</sup> A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen*. Berlin, 1891, 49 k. — V. ö. még Arndt magyarázatát a Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* . . . 620. sz. táblájához. A közölt rajz utóbbi műből való.

<sup>3</sup> A Mihálydi-féle bakonyi leletekből való. Vétel útján került a M. Nemz. Múzeumba (Lelt. sz. 42—1902, 16). Teljes hossza 16, mag. 7.5 cm. Ismertette: Hekler Antal, *Arch. Ért.* 33, 1913, 224 kk.

A mécses egyik oldalán (84. kép) balra lépegető, nyakcsüngővel ellátott, hevederrel megkötött pokróccal letakart számár hátán Silenos ül. A teljesen meztelen, szakállas, de kopasz Silenos jobbkönyökére támaszkodva, ittas bágyadtsággal a menettel ellenkező irányban fekszik a számaron, bokánál összekapcsolt lábakkal. Baljában tympanon, jobb-jában tálka-féle látható.

A másik oldalon (85. kép) teljesen hasonló helyzetben, egy szintén lassan lépegető, nyakán borostyánkoszorút viselő nőtény-párduc hátán magát az ifjú Dionysost találjuk meztelen felsőtesttel, bágyadt tartású fején koszorúval. Jobbjában meggörbült thyrsost tart, balkarját, amelyen a kézfej letört, egy asztalszerű oltárra támasztja. Az oltáron ott van egyik legjellegzetesebb, a scriniumvereteken is szereplő symboluma: a fonott kosárból kitekerőző kígyó is.

Az érdes és sokszor szegletes felület dacára is művészi készséggel készült domborműveknek az antik művészetben való helyét és keletkezésük idejét *Hekler* Antal világította meg, itt röviden csak mint a dionysikus thiasos «kiszakított» ismert motívumait említettük meg. A mester az összefüggő jelenetből kiragadott motívumokat kétoldalt elhelyezett, virágot hajtó fatörzsekkel külön tájképi keretbe foglalta. Ezt a törekvését fokozni akarta a kígyós cistának szögletes oltárra való helyezésével. A kétségtelenül hellenisztikus forrásból fakadó, a thiasosban minden különösebb mélységi hatás nélkül egymásután következő motívumoknak ezen tájképi beállítottsága miatt a bronzlámpa korát közvetlenül a Hadrianust követő időkre lehet tennünk.\*

*Paulovics István.*

\* A tanulmány köemlékeket tárgyaló II. része anyagtorlódás következtében a következő kötetben jelenik meg. Szerk.



## RÓMAI BRONZSZOBROCSKÁK ÓBUDÁRÓL A MAGYAR NEMZETI MÚZEUMBAN

1. Az Óbudán előkerült bronzemlékek között művészi tekintetben kétségtelenül a legkiválóbb alkotások közé tartozik egy táncoló szatir bronzszobrocskája.<sup>1</sup> (86—87. kép.) A fejét oldalravető, könnyed, táncos léptekkel, lábujjhegyen előrehaladó ifjú szatir karcsú alakja tele van rugalmas feszültséggel és lüktető elevenességgel. Jobbkarját a magasba emelte, balja oldalt kinyújtva, attributumot tarthatott. A nyers, vidám arckifejezés, a hegyes fülek, a kúsza haj s a háton látható kis fark jelzik a szatir félállati eredetét. A ruganyos ifjú test és fej kitűnő kidolgozásával szemben egyes részek, így különösen a kéz és láb megmunkálása elhanyagolt, olyannyira, hogy utólagos javításra, vagy toldásra szeretnénk gondolni, de ennek nyomát a szobron nem lehet fölfedezni.

A kutatás a szobor eredetijének mesterét egyrészt Leocharesben kereste s ezzel kapcsolatban a Lysikrates-emlék frizén látható egyik ifjú szatírra utalt (Ziehen), másrészt az eredetit a Kr. e. III. század elején élő egyik jeles görög mester alkotására vezette vissza s Furtwängler: *Der Satyr von Pergamon* c. művében közölt típusokkal<sup>2</sup> hozván összefüggésbe, a teljesebb példányok alapján a jobbkezben tartott attributumot szőlőfürttel vagy pásztorbottal egészítette ki (Hekler). Anatómiai megfigyelések és újabban felbukkant rokon alkotásokkal való összevetések azonban egy újabb kiegészítési kísérletre

<sup>1</sup> Lelt. sz.: 85/1865, 2. Lelőhelye a budai hajógyárnál. Magassága 19,6 cm. Jobbkarja a váll alatt, ballába a boka fölött letört. Jobblába a térd alatt és a bokánál meg van sérülve. Tömör öntés. — Irodalom: Récsei Viktor: Néhány antik bronzszobrocska a Nemzeti Múzeumban. Arch. Ért. 1894. 98. skk. 3. kép (lelhely tévesen Ercsi). — Ziehen Gyula: Satyr bronzszobrocskája a N. Múzeumban. Arch. Ért. 1895. 202—6. l. — Kalauz a Régiségtárban, Bpest, 1912. 137—8. l. 4. szekrény, 13. sz. (Hekler). — Reinach, Rep. de la Stat. III. 38. l.

<sup>2</sup> 40. Berliner Winckelmannsprogramm, Taf. II—III. — Furtwängler, Kleine Schriften, I. Taf. 5—6.



86., 87. kép. Szatír bronzszobrocskája Óbudáról.  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

adtak lehetőséget, amely szerint a jobbkez nem szőlőfürtöt tartott, hanem a megmaradt csonk szerint magasra emelt jobbkar kifordított tenyérrel a szemet árnyékolta. Valóban, a nagy mellizom és a karizmok helyzete ezt a megoldást feltételezi, a kiegészítésnek ez a módja a szobor művészi összhatását is lényegesen növeli.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dr. László Gyula nemzeti múzeumi gyakornok a kiegészítést rajzban is volt szíves elkészíteni, amiért neki e helyen is köszönetet mondok. — Az ösztönt a kiegészítésre Hekler Antal professzornak megjegyzései adták, aki 1929-ben egyetemi előadásai során, a hasonló motívumú stóbbi bronz szatírszobor tárgyalásakor fejtette ki, hogy szobrocskánk kiegészítésére is hasonló mód kínálkozik.



Az emléanyagban hasonló megoldást mutat a stobii lelet egyik újabb előkerült bronz szatirszobra<sup>1</sup> (Belgrád, Múzeum) és a pompéji Casa dei Vettii egyik freskója (Nápoly) (88. kép).<sup>2</sup> A képen ifjú, nyugodtan álló szatirt látunk, amint a messzeségbe kémlel, szeme elé kapott, kifordított tenyerű kézzel, jobbában lagobolont tartva, karján párducbőrrel. A freskót a szakirodalom már régebben, mint Antiphilos, Nagy Sándor korabeli festő<sup>3</sup> híres festményének, a satyr aposkopeuonnak dekoratív célokra felhasznált visszhangját könyvelte el. Antiphilos festményéről Plinius a következő szavakkal emlékszik meg: . . . *Antiphilus . . . laudatur . . . nobilissimo Satyro cum pelle pantherina quem aposcopeuonta apellant*.<sup>4</sup> Az idevágó emléanyagot tanulmányozva arra az eredményre jutunk, hogy az elveszett eredetiről leginkább megközelítő fogalmat a fentebb említett freskó szatirja ad. Az alak művészi koncepciója, karcsú arányai, ellentétes értelemben vett tagbeállítása pedig bizonyos fokú rokonságban van a mi szobrocskánkkal, eltérés leginkább a nyugodtan álló, illetve táncoló helyzet közt látható, úgy, hogy a satyr aposkopeuon és a mi szobrocskánk között motivumbeli összefüggéseket tételezhetünk fel.

A nélkül, hogy túlzásba tévedve, szobrocskánkban Antiphilos festményének közvetlen visszhangját akarnók látni, utalnunk kell arra,



Fot. Brogi.

88. kép. Pompéji falfestmény,  
Casa dei Vettii-ből.

<sup>1</sup> Bericht über die Hundertjahrfeier 21—25. April 1929, 192—193. l. (Petkowič). — Amer. Journ. of Arch. 1933. 299. l. 7. kép.

<sup>2</sup> Herrmann—Bruckmann, Taf. 34, 2. s a hozzátartozó szöveg.

<sup>3</sup> Antiphilosra vonatkozólag v. ö. Thieme—Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, I. 560—1. l. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, II. 769—71. l.

<sup>4</sup> Overbeck, Schriftquellen, 1942. sz. (Plinius, N. H. XXXV. 138.)

hogy már Furtwängler kiemelte, hogy Antiphilos szatirját is valószínűleg táncoló helyzetben kell elképzelni.<sup>1</sup> Ismeretes ugyanis egy görög táncforma, melyet a görögök skoposnak, vagy skopeuma-nak neveztek s melynek lényege, hogy a táncos szökellve haladt előre s változtatva, hol egyik, hol másik kezét kapta szeme elé. Ezt a motívumot őrizte meg számunkra a lamiai szatir (Athen, Nemzeti Múzeum)<sup>2</sup> s egy Pompejiből, a Casa di Lucrezio-ból előkerült márványszobor,<sup>3</sup> míg a további idevágó emlékanyagból elsősorban egy lábujjhegyen táncoló berlini bronzszobrocska emelendő ki,<sup>4</sup> amely utóbbi a mi bronzunk hiányzó ballábának kiegészítésére is útbaigazítással szolgálhat. Megemlíti továbbá Furtwängler azt is, hogy az ókorban, különösen egyes alakokat előszeretettel ültettek át a festészetből a plasztikába.<sup>5</sup>

Ha a Furtwängler által felhozott példákat összevetjük a mi szobrocskánk motívumával, amelynek szomszédságába a Casa dei Vettii freskója s a stobii bronz szatirszobor helyezhető, arra az eredményre juthatunk, hogy az előbb említett szobroknak a szemet lefelé fordított tenyérrel árnyékoló, nagyobb figyelmet és elmélyedést éreztető mozdulatával szemben a mi szobrunk beállításában több a pillanatnyiság, a természetes frissesség, szinte úgy érezzük, hogy a lábujjhegyen vidáman táncoló, fejét önfeledt mámorában oldalt vagy hátravető szatir e pillanatban kapta kezét kifordított tenyerével a szeme elé, hogy védekezzen a nap felragyogó sugarai ellen. Szobrocskánk előrenyújtott bal-karjára a Pliniusnál külön kiemelt s a pompeji falfestményen is szereplő párducbőr is jól elhelyezhető. Forrasztásnak, sérülésnek nyoma ugyan nincs a karon, azonban az állatbőr lehetett külön, szabadon öntve s úgy ráillesztve a karra, amint arra legutóbb egy Nagyberki-ben előkerült s még publikálatlan Herakles-bronzszobrocskánál találunk példát.<sup>6</sup> A kezében tartott attributum kiegészítésénél az ujjak

<sup>1</sup> I. m. Kleine Schriften, I. 200. skk.

<sup>2</sup> I. m. Kleine Schriften, 199. — Bulle: Der Schöne Mensch im Altertum, 2. Aufl. 78. tábla, 146—8. h.

<sup>3</sup> I. h. Kleine Schriften, 199. l. — Niccolini, Pompeji, Le case, casa di Lucrezio, IV. t. 5. sz. — Reinach, Rep. II. 139, 2.

<sup>4</sup> Furtwängler, i. m. Kleine Schriften, I. 6. tábla, 5. — Antike Bronzen, Berlin, Staatliche Museen, 64. l. 58. tábla, 1835. sz.

<sup>5</sup> Újabban erre vonatkozólag v. ö. Eduard Schmidt: Über einige Fälle der Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik. Festschrift Paul Arndt, 96. skk.

<sup>6</sup> A Nemzeti Múzeumban, Lelt. sz.: Antik gyűjt. 2/1934, 10.



tartása folytán csak könnyű tárgyra, leginkább lagobolonra gondolhatunk, amint azt a freskó szatirja is a kezében tartja.<sup>1</sup>

2. Még 1882-ben, a lelőhely (Óbuda) közelebbi megjelölése nélkül került a Nemzeti Múzeumba Juppiter bronzszobrocskája.<sup>2</sup> (89—90. kép.) Jobblábán áll, a balt oldalt vetve mellette pihenteti. Leeresz-



89—90. kép. Juppiter bronzszobrocskája Óbudáról.  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

tett jobbjaiban, mely csukló fölött letört, az analógiák tanúsága szerint villámcsomót tartott, könyökben meghajtott és fölemelt baljában volt

<sup>1</sup> Furtwängler szerint (i. h. 201. l.) a lagobolon eredetileg Pan attribútuma, melyet a szatírok csak később kapnak meg, Antiphilos festményén tehát még nem szerepelhetett.

<sup>2</sup> Leltári szám : 127/1882. Lelőhely : Óbuda. Magassága : 11·8 cm. Tömör öntés.

a sceptrum. Balválláról hatalmas, dús redőzetű köpeny hull alá, melynek egyik szárnya balkarján van átvetve. Szakállal és bajússzal keretezett arcát jobbra fordítja s egyenesen maga elé tekint. Fürtösen elrendezett hajában stilizált tölgyfalevél-koszorú látható, mely éles formáival már inkább a Solnál szokásos sugárkoronát alkotja. A koszorút hátul a nyakon szalag fogja össze, ennek végei hullámos vonalban a vállakra hullanak alá. A szobor felületét sötét, feketészöld patina borítja. A kidolgozás meglehetősen nyers, a haj és szakáll nagy, tagolatlan részeket alkot, a lábakon az izmok és az izületi tagolások csak egész felületesen vannak kidolgozva.

A szobor típusáról nemrégén L. Curtius értekezett behatóan.<sup>1</sup> Főleg a firenzei bronzszoborhoz kapcsolódva<sup>2</sup> fejt ki a számos másolatpéldány és variáns alapján az eredeti típus jellemző tulajdonságait. Ez a szobor, amelyben a szigorú stílus megragadó sajátosságai a klasszikus szépségesszmény követelményeivel párosulnak, csak Phidias környezetében alakulhatott ki.<sup>3</sup> Az eredetit legjobban megközelítő példányok mellett (Firenze, Weimar, Chantilly, Palermo stb.)<sup>4</sup> a szobor típusának hírességét bizonyítják azok a kisbronzok is, amelyek a birodalom területén elszórva kerültek elő s amelyek már nem közvetlenül az eredetire, hanem valamely közvetítőtagra mennek vissza. Ennek legjobb reprezentánsa a Châlons sur Saône-ban előkerült Juppiter-bronz,<sup>5</sup> amelyhez közvetlenül kapcsolódik a bécsi Művészettörténeti Múzeum példánya.<sup>6</sup> A provinciákra igen erősen ható mintakép csak Rómában állhatott, amire egyrészt a Villa Farnesina Augustus korában készült, Juppitert ábrázoló freskója,<sup>7</sup> másrészt a típusnak az éremképeken Traianustól Caracalláig való állandó feltűnése<sup>8</sup> szolgáltatnak bizonyítékot. Minthogy köztársasági érmeiken még nem szerepel, föltehető, hogy a szobrot Augustus állíttatta fel fogadalmi ajándékként.

A Châlons sur Saône-i példányhoz kapcsolható a mi kis bronzunk is. A jellegzetes, jókivitelű példányokkal szemben szerényebb kvalitást

<sup>1</sup> Bronzen aus der Sammlung Goethes, I. Zeus. Römische Mitteilungen, 45, 1930. 1—28 l. 1—23. t.

<sup>2</sup> I. h. 3—6. t.

<sup>3</sup> I. h. 24—28. l.

<sup>4</sup> I. h. 5—12. t.

<sup>5</sup> I. h. 13. t. 16 skk l.

<sup>6</sup> I. h. 18. l. — Sacken, Antike Bronzen, Wien, II, 2. tábla.

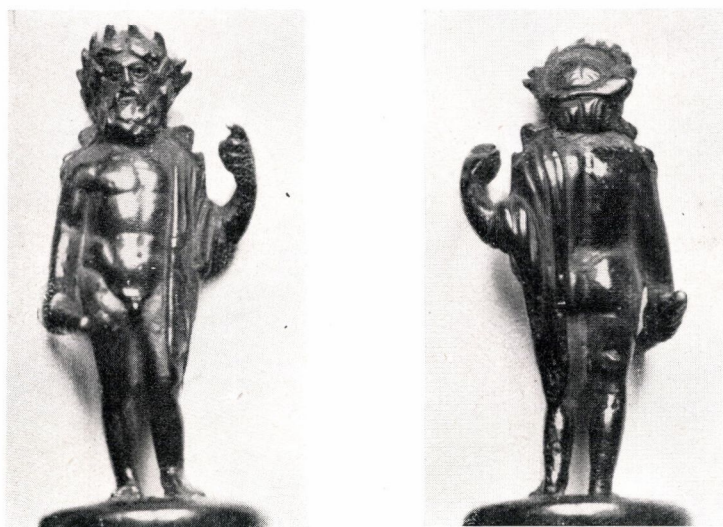
<sup>7</sup> I. h. 19. l. — Gaz. Arch. 1883. 15. tábla.

<sup>8</sup> I. h. 20—21. l.



képvisel, az oldalt vetett, maga elé tekintő fej tartása merevebb lett, a tölgyfakoszorú sugárkoronává stilizálódott, a testformák is meglehetősen élettelenekké váltak, amihez talán a homlokoldal kopottsága is hozzájárul, s a lábokról is hiányzanak a jobbkivitelű példányokon mindig megtalálható saruk. Ha rangsorolni akarunk, középhelyre állíthatjuk a Châlons sur Saône-i, illetve a bécsi és a berlini példány közé,<sup>1</sup> a Louvre példányának szomszédságába.<sup>2</sup>

A típus elterjedését Pannoniában óbudai bronzunkon kívül még egy, a laibachi múzeumban őrzött kisbronz<sup>3</sup> bizonyítja, amely kis



91. kép. Jupiter bronzszobrocskája.  
Laibach, Museum.

méretei és elhibázott arányai ellenére is gondos kivitelű, jó fenntartású szobrocska (91. kép).

3. Mercurius ülő bronzszobrocskája (92. kép), eddig a lelőhely megnevezése nélkül szerepelt az irodalomban.<sup>4</sup> A Régiségtár napló-

<sup>1</sup> I. h. 19. l. 5. kép.

<sup>2</sup> Ridder, Les bronzes antiques du Louvre I. 502. sz. 38. t.

<sup>3</sup> Száma: 2476. Lelőhelye: Brusnice Alsókrainában. Magassága: 7,5 cm. — A közlési engedélyt és a fényképet a ljubljanoi (laibachi) múzeum igazgatóságának köszönöm.

<sup>4</sup> Récsei Viktor, Nehány antik bronzszobrocska a Nemzeti Múzeumban. Arch. Ért. 1894. 102—4. l. 5. kép. — Récsei, Pannonia ókori mithológiai emlékeinek vázlata, 91—2. l. 41. tábla. — Kalauz a Régiségtárban, Budapest, 1912. 136 l. 3. szekr. 22. sz. (Hekler.)

jának tanúsága szerint a szobor 1865-ben a budai hajógyár területén került elő a főntebb tárgyalat szatirszobrocskával és néhány más emlékekkel együtt.<sup>1</sup> A trónszerűleg kialakított hüvelyen elhelyezett, tömören öntött Mercurius szigorú homloknézetben, kissé hátrahajló felsőtesttel, nyugalmas ülő helyzetben van ábrázolva. Az ülés motívumába csak a hátrahúzott és a zsámolyt ujjheggyel érintő jobb láb hoz némi élelenséget. Az apró fürtökkel keretezett, a hajhoz simuló szárnyas kis petasos-szal borított, szakálltalan ifjú fej maga elé tekint. Könyökben előrenyúló jobbkezeben az ujjak elhelyezése szerint nyilván a pénzeszacskó volt. A balkar többől hiányzik, valószínűleg a bal felső lábszárra támaszkodva (aminek nyomát a köpenyen még fölfedezhetjük), a caduceust tartotta. A bal vállra nehéz szövetségű köpeny van vetve, mely a bal felsőlábszárát befödve, a két láb között hull alá. A szemeket egykor ezüstberakás élénkítette. Ezüstlemezes díszítés nyomai fedezhetők fel a hüvely két keretező pillérén is, melyeket alul-felül egy-egy rozetta díszít. Az alul üres hüvely elől félkörívesen, mintegy zsámolyt alkotva hajlik ki. Hátnál a perem kiszélesedik. Megerősítésére két oldalt egy-egy kerek lyuk szolgált. Felső és bal oldala igen rongált. Az egész szobor felületét az érdes, foltosan zöld patina igen fölmarta.

Ülő helyzetben ábrázolt Hermes-típusok a görög művészet körében a Kr. e. V. században tűnnek fel. A legelső megoldások közé tartozik a Parthenon-fríz ülő Hermese,<sup>2</sup> melynek motívuma az egész jövő fejlődés útját kijelöli. A mozgalmasság beállításban megnyilvánuló, genreszerű hajlandóság jellemzi az V. század egy másik Hermes-konceptióját is, amelyet a kutatás az Akropolis-Múzeum egy kútszobornak felhasznált töredékében ismert fel.<sup>3</sup> A tagbeállítás és testformák kezelése alapján végső következtetésben ugyancsak még az V. század szolgáltatta mintaképekre megy vissza a Nemzeti Múzeum egy állítólag Ottokon kiásott, 11,5 cm magas, tömören öntött kisbronz (93. kép).<sup>4</sup> A még egészen gyermekifjú Hermes sziklán ülve, háromnegyedes beállításban, maga alá húzott ballábbal van ábrázolva; zacskót tartó balkezevel a sziklára támaszkodik, jobbkezeben a kerykeiont tartja; fürtös

<sup>1</sup> Régiségtári napló száma: 85/1865, 1. — Méretek: legnagyobb mag.: 14,1 cm, a hüvely szélessége: 7,3 cm, mélysége: 10,7 cm.

<sup>2</sup> A. Hekler: Die Kunst des Phidias. 77. lap, 26. kép.

<sup>3</sup> M. Bieber, Drei attische Statuen des V. Jahrhunderts, III. Sitzender Hermes als Brunnenfigur, Athen. Mitt. 37, 1912, 174—179. l. 13. tábla.

<sup>4</sup> Cimeliotheca Musei Nationalis Hungarici, Budae, 1825, 115. l. 45. sz.



haján a szárnyas petasos, bokáin is szárnyak láthatók. Jobblábát, úgy látszik, teknősbékán pihenteti. A motívum még egyszerű, nyugalmas, a tagbeállításban alig van kereszteződés és egymást metsző sík. A pihenő közben is nyugtalan tettekkészség, az egész testet átható mozgalmasság tökéletes megoldása jellemzi azt a Herculumban előkerült bronz ülő Hermes-szobrot,<sup>1</sup> melynek eredetije Lysippos körében, a Kr. e. IV. század végén keletkezett.



92. kép. Mercurius bronzszoborcája  
Óbudáról.



93. kép. Mercurius bronzszoborcája  
Ottokról (?).

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

Ezzel a görög művészetben általános megoldással szemben, mely Hermes alakjában a genreszerű vonásokat, a pihenés és gyors tettekkészség átmeneti jellegét hangsúlyozza, a római művészet körében, mégpedig valószínűleg Gallia területén, Mercuriusnak egy méltóság-teljesen trónoló ábrázolását is megteremtették, illetőleg Juppiter szám-

<sup>1</sup> Ch. Waldstein, Herculaneum past, present and future, London, 1908. I. tábla. — Hermes-ábrázolásokra vonatkozólag v. ö. J. Sieveking: Römische Kleinbronze, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. I. 1924. 3. skk.

talán emlékről ismeretes ülő-szobortípusát<sup>1</sup> vitték át Mercurius ábrázolására. Erre a megoldásra nyilván az adott okot, hogy a kelták főisténét a rómaiak Mercurius-szal azonosították s mint ilyen, Mercurius gyakran lesz Galliában, vagy a szomszédos területeken egy-egy néptörzs ura és legfőbb istene. Főisteni szerepében kevésbé képzelhető el a görög hagyománynak megfelelő könnyed mozgalmassággal tele helyzetekben, hanem ábrázolására uralkodói lényének megfelelő, méltóságteljesen nyugodt megoldási mód kínálkozott legalkalmasabbnak. Ebben a kapcsolatban bennünket leginkább Mercurius Arvernus<sup>2</sup> érdekel, akinek emlékét több felirat is őrzi,<sup>3</sup> s akiről Plinius adatából tudjuk, hogy szobrát a Nero korában élt Zenodoros készítette el, de a szobor bővebb leírását nem ismerjük.<sup>4</sup> Előkerült továbbá a Roermond melletti Horn-ban egy fogadalmi oltárkő (Leiden, Museum),<sup>5</sup> melyet felirata szerint Irmidius Macro Mercurius Arvernus-nak ajánlott fel. A felirat felett fülkében az istenség alakja is látható, trónoló helyzetben, köpenybeburkolt alsótesttel, jobbában a zacskót, baljában a caduceust tartva, lába mellett a bakkal. Eddig tárgyalt emlékeinkkel szemben elvileg új a méltóságteljesen nyugodt homloknézetre való beállítás. A kő első publikálója, R. Mowat, Zenodoros Mercuriusának visszhangját ismeri fel az emlékből. Héron de Villefosse pedig ennek alapján egy Dampierre-ben előkerült, életnagyságú, Mercuriust ábrázoló ülő kőszoborban (St. Germain-en-Laye) (94. kép) Zenodoros Mercuriusának másik ránk maradt példányát keresi.<sup>6</sup> Az isten támla nélküli trónuson ül, kissé balra tekintő fején szárnyas petasos, felsőteste ruhátlan, bal vállra vetett köpenye lábait takarja be. Leeresztett bal kezében tartja a caduceust, jobbkarja válltól hiányzik. Lába mellett egy bak látható. Reinach kétkedéssel fogadja az azonosításokat<sup>7</sup> s csak-

<sup>1</sup> Elég, ha ebben a kapcsolatban a Nemzeti Múzeum ülő Juppiter-szobrára hivatkozunk. Pecz, Ókori Lexikon, II. 1227. l. 900. kép.

<sup>2</sup> Roscher, Mythologisches Lexikon, II. 2. 2828—9. l. — Pauly—Wissowa, Realencyklopedie, IV. 1489—90. (Arvernus.)

<sup>3</sup> V. ö. Espérandieu, Recueil général, IX. 6584. és Lehner: Führer (Bonn) S. 184. n. 19. n. 20.

<sup>4</sup> Overbeck, Schriftquellen, 2273. sz.: Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 45: ... *Zenodoros Mercurio facto in civitate Galliae Arvernus*...

<sup>5</sup> R. Mowat: Bulletin monumental, 1875, 557. skk. l. 41 t. — J. Hettner, Westdeutsche Zeitschrift, II. 1883, 427—8. l. — Espérandieu, IX. 6610.

<sup>6</sup> A. Héron de Villefosse, Revue Archéol. 1883. II. 387. skk. — Reinach, Rép. de la Stat. II. 170. l. 7. sz. — Espérandieu, IV, 3340. sz.

<sup>7</sup> Reinach, Bronzes figurés de la Gaule Romaine, 64. l. — Az azonosítást nem



ugyan, megbízható, részletesebb leírás hiányában a Zenodoros Mercuriusával való azonosítást kétkedéssel kell fogadnunk. A mi szempontunkból azonban ennek a kérdésnek eldöntése nem is lényeges. A fontos az, hogy feliratos és képszerű bizonyosságaink vannak arra nézve, hogy az egyik kelta főisten-ség, Mercurius Arvernus Juppiterre emlékeztető, trónoló helyzetben való ábrázolása szokásos volt Galliában és a szomszédos területeken. Ha vannak is bizonyos eltérések a horni oltárkő Mercuriusa és a dampierre-i szobor között, — így a karok tartásában, a köpeny elrendezésében stb. — mindkettő végeredményben egy, a keltáklakta vidékeken általában elterjedt, azonos mintaképre vezethető vissza.<sup>1</sup>

Ez a trónoló, inkább Juppiterre, mint Mercurius szokásos ábrázolásaira emlékeztető szobortípus szolgáltatta a mi bronzszobrocskánk mintaképét is. Az egész alak beállítása és az ülés motívuma igen közel rokon. A vállravezetett és a bal felső-lábszáron átvont köpeny ugyan itt a test legnagyobb részét szabadon hagyja, de elrendezésének lényeges vonásaiban megegyezik a galliai szoboréval. A hiányzó balkarnak a



94. kép, Mercurius kőszobra  
Dampierre-ből.

Saint Germain-en-Laye.

tartja valószínűnek W. Schleiermacher (Saalburg b. Homburg) sem (levélbeli szíves közlés), akinek néhány idevágó bibliografiai utalásáért e helyen is köszönetet mondok.

<sup>1</sup> Mercurius Arvernusnak Germániában való tiszteletére vonatkozólag v. ö. Drexel, Die Götterverehrung im römischen Germanien. 14. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission, 1922. 32. l. Ugyanott ülő Mercuriusok: Espérandieu, VIII. 6423 (Mercurius ülő szobra, Köln); X. 7432. sz. (háromszögű oromzat, közepe Mercurius trónoló alakjával. Köln.)

szobrocscsa leírásában feltételezett kiegészítését is alátámasztja a kőszobor, míg az ezen hiányzó jobbkar kiegészítésére vonatkozólag a mi szobrocskánk adhat útbaigazítást. Szobrocskánkban egyben a Galliából Pannoniába irányuló művészi import további fontos bizonyítékát is láthatjuk. A speciálisan galliai istenséget ábrázoló s így nyilván Galliában kialakult szobormű iparművészeti célokat szolgáló kis bronz másolata is minden valószínűség szerint Galliában keletkezett s onnan a Kr. u. II. század folyamán importárúként került Aquincumba, ahol kocsi, vagy a hüvely alakja és méretei szerint, inkább gyaloghintó díszítésére használták fel.<sup>1</sup>

*Erdélyi Gizella.*

<sup>1</sup> A Galliából Pannoniába irányuló importra vonatkozólag v. ö.: Hekler, Österr. Jahreshefte, XV. 1912, 187. skk. — Hekler, Vasárnapi Ujság, 1914, 332—3. l. — Hekler, Strena Buliciana, 1924, 115 skk. — Kuzsinszky, Arch. Ért. 40. 1923—6, 88—113. l. — Nagy Lajos, Magyarország Vereckétől napjainkig, I. 25. és 39. l.



## ADATOK KÖZÉPKORI SZOBRÁSZATUNK TÖRTÉNETÉHEZ.

A középkori művészetnek Magyarországon fennmaradt emlékei újabban öröndetes érdeklődés középpontjába kerültek. Szinte napról-napra bontakozik ki előttünk a fennmaradt emlékek számának gazdagsága és művészi értékeinek előkelő szintje. Nemcsak az ismert anyag új, modernebb szemszögű feldolgozásával találkozunk lépten-nyomon, nemcsak a részletanalízisek sok türelmet és lelkiismeretes odaadást kívánó újabb és újabb adat vagy tárgyközléseinek kell örvendeznünk, hanem elmondhatjuk, hogy a szintézisre is történtek kísérletek. Ezek az összefoglalások pedig, éppen az utóbbi esztendőök részletkutatásainak hála, előnyösen ütnek el a megelőző hasonló törekvésű műveknek legfeljebb ha romantikus lelkesedéstől fűtött felsorolásaitól. Az újabb összefoglalások sok helyütt találtak törött ugart az adatok és emlékek világában úgy, hogy energiáinknak jórészt éppen a szintézis követelte szellemi összefüggések megvilágítására fordíthatták. Ha tehát ez újabb összefoglalásokat mégis csak kísérleteknek neveztük, azért történt, mert az előmunkálatok nem voltak minden területen egyformán fejlettek, sőt az összefoglaló sok esetben kényszerült ismeretlen írott adatok felkutatására, vagy művében az első tárgyközlésnek analitikus munkáját is el kellett végeznie. Oly emlékek bukkannak nap-nap után a kutató elé, néha annak várákozása ellenére, melyek egy-egy vidékről vallott fel fogásunkat máról-holnapra felborítják, s összefoglalások lapjain olyan először közölt tárgyakkal találkozunk, melyeknek lelhelye, művészi kvalitása láttán, az emlék addig volt ismeretlensége méltán döbbenti meg a szemlélőt.<sup>1</sup> Az emlékek felkutatása és elszigeteltségükben, vagy pedig szűkebb összefüggéseikben való ismertetése tehát több szempontból is sürgető feladattá vált, mert csakis a végsőkig számbavett

<sup>1</sup> V. ö. a Zalaszentgróton felfedezett Madonna-szobrot. Hekler Antal : A magyar művészet története Bp. é. n. 81. s. köv. l. 46—47. kép.

emlékanyag tüzetes megbeszéléseinek alapján válik lehetővé olyan tudományos összefoglalás, mely megdönthetetlen igazságok révén művészi értékeinket méltó helyére iktatja az egyetemes fejlődésben, egyben minden külön tendencia és erőszak nélkül szállítja értékükre alá, hazánk művészi kultúráját célzó külföldi támadásokat.

Magunk, pályakezdő problémánkká a középkori fadaragás magyarországi emlékeinek vizsgálatát tűztük ki, alábbiakban néhány ebből a körből való ismeretlen emlékre hívjuk fel a figyelmet s néhány helytelenül, illetőleg hiányosan ismertetett darabhoz fűzünk nézetünk szerint való kiegészítést.

A sárosmegyei Héthárs-templomában maradt reánk az a Pietà-csoport, melyet ismertetője a XVI., majd a XV. század termékének tartott és méltatott.<sup>1</sup> A csoport a századok folyamán több helyütt megsérült s eredeti elhelyezéséből ugyancsak kimozdíhatták, úgy, hogy midőn a templomnak 1899. évi helyreállításakor a csoportot (gyatra módon) kiegészítették, átfestették, számára más elhelyezést, mint szárnyasoltárszekerényt elképzelni nem tudtak, feltételezték, hogy eredetileg is ilyenben állott, felállították hát újból egy a restauráláskor készült ilyen oltár középrészében.<sup>2</sup> A csoport Madonna-alakja majdnem egészen sértetlen, csupán a balkézfej toldás s az arcon találunk néhány csekély kiegészítést, addig Krisztus figurájának mindkét alsó karja és mindkét lábszára újonnan pótolta, s bár határozottan állítani nem merjük (tüzetesebb megvizsgálása az elhelyezés miatt nem állott módunkban), erős a gyanúnk arra nézve hogy Krisztus fejét is átfaragták. A csoport típusát tekintve a Pietàknak abba a hatalmas sorába tartozik, mely német területen, közelebbről a Rajnavidéken fejlődött monumentális formákba a XIV. század elején és hallatlan elterjedéssel áradva szerte, életét későbbi századokban is megtartotta.

Ha e szoborcsoportoknak stíl és tartalmi változásait megfigyeljük, feltűnik a korai példának kíméletlen, sőt erősen túlzó, a természetességet és a megdöbbentő valószerűséget a legnyersebb eszközökkel is fokozó volta. (V. ö. a Boppardi Pietà-t, Bonn, Provincial-Museum.) Ugyanazzal a jelenséggel találkozunk e Pieták körében is, mint a feszületeknek ugyancsak ebben az időben és ezen a területen kialakult típusainak során. A túlzó természetesség nemcsak a polgári ízlés előretörését jelzi, nemcsak pusztá ellenmondás a XIII. század lendületes és

<sup>1</sup> Divald Kornél: A héthársi szt. Márton-templom Bp. 1913. 15. l. 16. kép.

<sup>2</sup> Divald: i. m. 3. kép.



végso'kig finomult elo'kelo' stilizaltsaga'nak, hanem ervenyesu'leseben hatalmas tamaszteko't nyert a vallasi misztikum ujraeledeseben is, mely az irott emlekek (Ekkehard, ko'lni Suso) tanusa'ga szerint eppen a feszule't es a Pietà re'vu'lt lato'masaiban er'te el az exta'zis magassaga'it. A XIV. szazad elo'so' feleben me'g jobbara ilyen fokozott kifejeze'sre to'ro', inkabb fenyegeto' fensagu' csoportokkal ta'lalkozunk, me'g a szazad masodik

feleto'l kezdve meghigga'd a kifejeze's s a XV. szazad elejen ma'r a Pietàk is teljesen az u. n. «szep Madonnàk» ku'lső jegyeiben es szellemitartalmaban fogannak s maga a Krisztustest is szelidebbe es ko'nyebbbe finomul. Az egyes darabok idore'ndi meghataro'zasaban az a'ltalano's stilusjegyeken ki'vu'l segitsagu'nkre van azonban me'g egy rendki'vu'l ko'nyyen megfigyelheto' ko'ru'lmeny es pedig a csoportfu'ze's mo'dja. A korai pe'ldakon a halott Krisztus felsote'ste'nek tengelye szinte me'ro'leges, szinte u'l Anyja'nak ole'ben, ki a



95. kép. Pietà-csoport 1370 körül.

Héthárs, Plebánia templom.

tehetetlen testet magához ölelve feltámo'gatja. Ez a tartás az idők folyamán megva'lto'zik akként, hogy a Krisztustest mindinkabb vízszintes helyzetet foglal el. Mindinkabb elfekszik s ennek a tartásnak megfelelően megva'lto'zik a Madonna tartása es a csoport tömegelosztása is. Ma'r a XV. szazad elejen hatalmas redő'tömegek burkolják a Madonnát, hogy az ole'ben szélesen, vízszintesen fekvő tehetetlen testnek a szükséges támaszt megadhassa. Ez az elrende'ze's azuta'n mind-

végig meg is marad s az egyes darabokon csupán a korstílus jegyeinek változásai figyelhetők meg. (Stuttgarter Pietà, Leimberger Pietà a XVI. sz.-ból, stb.)

A héthársi templom Pietà-csoportjáról (95. kép) fentiek alapján azonnal megtetszik, hogy eddigi datálása fenn nem tartható. A csoportfűzés zártsága, a Madonna és Krisztus tartása kizárják még a lehetőséget is annak, hogy a csoportban XVI. századi, illetőleg a XV. sz. második feléből való terméket lássunk. Az ú. n. lágystílus jegyeinek a teljes hiánya, a redők meg nem duzzasztott finom, sekély mélyülésű vonalassága viszont arra utal, hogy még a XV. sz. első tizedei is túlkéső időpont volna a keletkezés meghatározására. Pietánk típusban legközelebb a sziléziai Leubus templomában álló hasonló tárgyú csoporthoz áll, melyet a szakirodalom a XIV. század 60-as éveire helyez.<sup>1</sup> Kétségtelen, hogy annyi stíluseltérés van a kettő között mégis, hogy közvetlen, de mégcsak közelebbi közvetett kapcsolatra nem is gondolhatunk. A redőkezelés annyira más, hogy időben is távol kell esnie a két csoportnak. A redőkezelés legközelebbi rokonságot egyelőre az ugyancsak sziléziai Merzdorfból származó Mária-koronázás relieffal mutat,<sup>2</sup> melynek készültét legkésőbbben 1400 körül tehetjük fel. Így a héthársi Pietának is 1360 és 1400 között kellett keletkeznie, mert típusában, felépítésében a XIV. század közepén kialakult gyakorlatról tanuskodik, s faragása, a drapériák ráncvetései, sima felületen inkább szép esésű vonalak rajzának való örvendezés, föltétlenül megelőzi az 1400 után mindenfelé egyedül uralkodó bötömögű, hengerded felületű redők fény- és árnyékjátékával lazává fosztatott világát.

Ha a templom építésének körülményeit hívjuk segítségül, mi sem mond ennek az időmeghatározásnak ellent. A templom alapítója 1360-ban halt meg s a templom építését közvetlen utódai folytatják úgy, hogy legkésőbbben a XV. század legelején a templom készen állott.

A héthársi templom Pietà-csoportjában tehát a templom legelső felszerelésének maradványát bírjuk, melynek keletkezését 1370 körül sejtjük s valószínű, hogy ezt a meghatározásunkat a további vizsgálódás kétségtelenné fogja bizonyítani.

<sup>1</sup> Wiese Erich: *Schlesische Plastik*. Leipzig 1923. 37. l. 56—57. kép. Braune-Wiese: *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*. Leipzig 1926. 11. l. I. t. 2. kép. A leubusi Pietà irodalmát l. u. itt. A Pietà-csoportok általános fejlődésére vonatkozóan kitűnően tájékoztat Walter Passarge munkája: *Das deutsche Wesperbild im Mittelalter*. Augsburg 1924.

<sup>2</sup> Wiese: *Schl. Pl.* 74. l. VI. t.



Már egyik előző dolgozatunkban ismertettük azt a Madonna-szobrot, mely a szepes-vármegyei Toporc községből került a M. Nemzeti Múzeumba.<sup>1</sup> A szobor kétségtelenül a XIV. századi plasztika emléke (96. kép) s keletkezését első közzététele alkalmával 1375—80-ra tettük, távoli analógiaként a stuttgarti Múzeum egyik Madonna-szobrát



96. kép. Madonna  
Toporcól 1360 körül.  
Magyar Nemzeti Múzeum.



97. kép.  
Madonna 1350 körül.  
Münstermaifeld.

megemlítve. Ez az időmeghatározás azóta helytelennek bizonyult s a szobrot lényegesen korábbi időbe kell visszahelyeznünk. Madonnánknak ugyanis típusban és elrendezésben, de ezenkívül nem egy konkrét részletben is édestestvére az a Madonna-szobor, mely a Mosel melletti Münstermaifeld templomában áll. (97. kép.) Állásmotívum, hajformálás,

<sup>1</sup> Kampis Antal: A magyar középkori faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Bp. 1932. 56—57. l.

testtartás és általában az alak felépítésének a ruharedők rendszerében megmutatkozó elve, a balkaron ülő gyermek alakja és elhelyezése ugyanannyira egyforma, hogy a két szobor keletkezésének nemcsak időbeli egyezése kétségtelen, hanem közöttük további stílári kapcsolatoknak feltételezése is jogos. A Münstermaifeldi Madonna keletkezési idejét Witte a XIV. sz. közepében jelöli meg. Datálásában nincs okunk kételkedni akkor sem, ha datálását közelebbi adatokkal nem is támasztja alá:<sup>1</sup> Witte datálása azonban arra indíthat bennünket, hogy a toporci Madonna keletkezésére vonatkozóan későbbi időt, mint az 1360. körüli éveket, ne vegyük igénybe. Madonnánknak a közölt analógiával való összevetése, kiváló alkalom a magyarországi emlékeknek a némettől való elkülönítéséhez, vagyis a magyarországi művészi gyakorlatnak az őt tápláló némettől eltérő, önálló sajátosságainak a megfigyeléséhez. Az egyezésekre már utaltunk s azok a közölt képeken is szembeszöknek. Szembeszöknek azonban ugyanakkor a különbségek is, melyek közöttük minden rokonság ellenére is fennállanak. Elsősorban a plasztikának a máselvűsége. A német mester alkotásának mélyülései, jóformán csak egy fokozatot mutatnak. Az arc korongszerű, melyről az orr kiemelkedik, száj és szemek pedig szinte vésett jellegűek. A ruha redői a mintázás minden gyengédsége mellett is kissé egyhangúak, felületükön és öbleikben sem a faragó mesterségbeli egyéni ötletessége, sem az alattuk levő szerves testformák alakító változatossága fel nem lelhető. A szobor minden egyes része élesen elhatárolt, következetes és inkább a stílus élettelené merevítő, tudott szabályainak szerez érvényt, mintsem valahol is elhajlást mutatna a való élet látott s véletlen jelenségekből adódó meleg harmóniái felé. A magyarországi Madonna ezzel szemben, a mellett, hogy pillanatig sem válik stílustalanná, inkább enged az életvalóság önkényeinek és ösztönzéseinek. A mellrész teljes simaságával szemben a derék magasságában kezdődő redőzés különféle megoldású öblei és omlásai az ellentéttel is gazdagabbakká válnak, ugyanekkor pedig a balkar alól aláhulló sípredők tömegükben és végződéseik rajzában is sokkal inkább hasonulnak a haránt és hosszanti társaikhoz, mint a német emléken, melyen éppen e sípredők lágyan munkált felülete és ritmikusan ismétlődő határozott kalligráfiájú végződése élesen elkülönülnek a ruhatömeg egyéb tagolásának szárazabb egyhangúságától.

<sup>1</sup> Witte Fritz : Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein, Berlin 1932. Szövegkötet 128. l. II. képeskötet 157. t.



A harmadik kiterjedés művészi kihasználása Madonnákon teljesebb. A felület mélyülései változatosabbak, következőképpen plasztikai benyomása gazdagabb. A gótikus lendület nemcsak a képsíkban jut érvényre, de a mélység felé is kiérezhető, míg a német szobor nem hajlik el a homloksíktól. A toporci Madonna feje távol áll a fentebb említett korongszerűségtől, eleven életes ez az életszikra az egész alakban fellelhető, amennyiben a testtagok élete kikémlelhető a ruha alatt is és a tartás különös vonalát, melyet a stílus követelt meg, Madonnánk mestere a gyermek nagyobb, súlyosabbnak ható tömegével szinte indokolni törekedett. Nem állítjuk, hogy mindez a Madonna mesterének tudatos mérlegelése folytán történt volna így, sőt hangsúlyozzuk éppen ezeknek az elkülönüléseknek ösztönös voltát, ami csak annál fontosabbakká teszi e jelenségeket.

Következő darabunk (98. kép) már a XV. századba vezet át bennünket. Knauz Nándor, a garamszentbenedeki apátságról írt monografiájában<sup>1</sup> megemlékezik egy csodatevő kegyképként tisztelt Madonna-szoborról,

<sup>1</sup> Knauz Nándor: A Garan melletti szt. Benedekapátság. I. kötet. Bp. 1890. 53—54. l.



98. kép. Madonna 1400 körül.  
Garamszentbenedek,

melyet Jordánszky is leír.<sup>1</sup> Megemlékszik e szoborról Divald Kornél is,<sup>2</sup> ki «csúnyán modernizált»-nak mondja, de nem tér ki bővebben a modernizálás részleteire. Keletkezési idejére vonatkozóan a XV. sz. derekát jelöli meg, de az emlék képét sem ő, sem más nem közölte még úgy, hogy magyar részről a szobor jelen alkalommal kerül a nyilvánosság elé.<sup>3</sup> A Madonna, eltekintve a durva átfestéstől, az otromba későbbi koronától s a kiegészített (jogarral együtt) jobbkéztől, tökéletesen épnek bizonyul. Az 1400. körüli idők lágy stílusának szép emléke s a változások sorrendjében szervesen illeszkedik a főntebb tárgyalat toporci Madonna s a már többször is közzétett 1420. körül ugyancsak Toporcra származó Madonna-szobor közé. Annál is érdekesebb ez az illeszkedés, mert Jordánszky közléseiből kiviláglik, hogy a szobor nem helyben, Garamszentbenedeken készült, hanem azt Barkóczy primás a Szepességből hozta Esztergomba, majd a primás halála után Richwaldszky György kanonok ajándékaként jutott Garamszentbenedekre még 1779 előtt. Ez a közlés hitelesnek vehető s így ezzel a darabbal a Szepességen működött kora XV. sz.-i szobrásziskola feltételezése nyer jelentékeny alátámasztást. A szobor művészi értéktartalma igen jelentős. Nyugodt monumentalitás és tökéletes mesterségbeli fölény sugárzik az emlékről. Itt is fellelhető a felsőtest sima tagolatlanságának s a ruhátömegek deréktól lefelé kezdődő redőgyűrűzésének érdekes ellentéte, akárcsak a fentebb tárgyalat toporci szobron, úgy, hogy ez a sajátosság más emléket is vegyítve az érvelésbe, ugyancsak jellemző helyi színezet gyanánt fogható fel. Különösen szép és kiforrott, a művészi hatást takarékos eszközökkel elérni tudó készületségről tesznek tanuságot, úgy a testet átívelő ritmikusan fokozódó ívhajlású és tömegű harántredők, valamint kétoldalt a töretlen szélrajzú sípráncok súlyos, méltóságos aláomlása.

A XV. század elejének még egy eddig ismeretlen emlékét is közzétesszük ez alkalommal. A lőcsei Sz. László-templom barokk-főoltárába foglalva maradt reánk gótikus falfaragásunknak ez a remeke (99.kép),

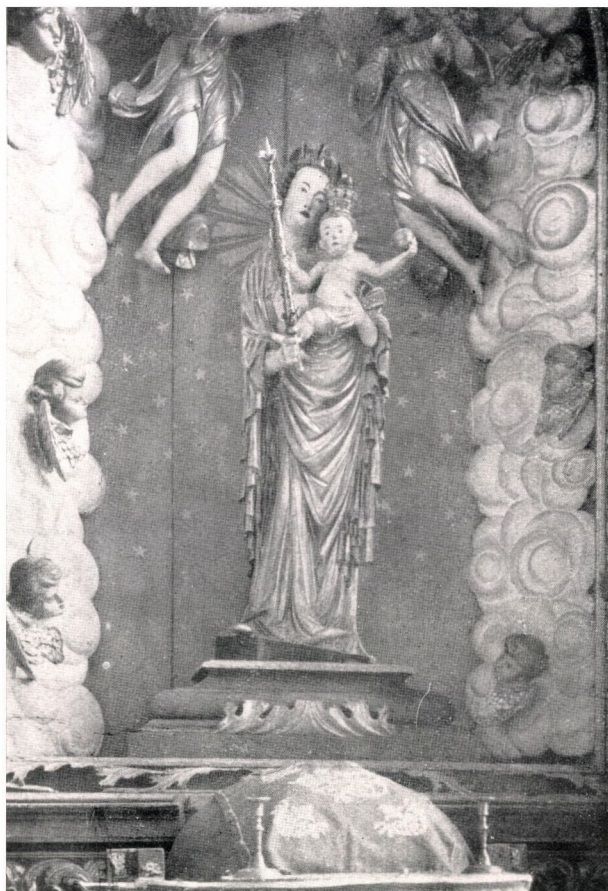
<sup>1</sup> Jordánszky Elek: Magyarországban s az ahoz tartozó Részekben levő boldogságos Szűz Mária kegyelem Képeinek rövid leírása stb. Pozsony. 1836. 27. l. V. ö. még Kampis: i. m. 44. l. 81. sz.

<sup>2</sup> Divald Kornél: M. o. csúcsíveskori szárnyasoltárai II. sorozat. Bp. 1911. 40. l.

<sup>3</sup> E fenntartással azért kell élnünk, mert cseh részről állítólag már közzétették a szobrot, magunk azonban minden igyekecsünk dacára sem tudtunk a közleményhez jutni.



mely különösképpen hosszú időn át teljesen elkerülte a kutatók figyelmét. Magunk már utaltunk rá<sup>1</sup> de akkor sajnos nem tudtunk reprodukálásra alkalmas fénykép birtokába jutni úgy, hogy képben való bemutatása csak most vált lehetségessé.<sup>2</sup> A Madonna mindkét keze a joga-  
 ral együtt kiegészítés,  
 pótlások találhatók a  
 gyermek alakján is.  
 A koronák szintén  
 barokktoldalékok s az  
 alakok húsrészeit dur-  
 ván átfestették. A kö-  
 zel két méter magas  
 Madonna alakja azon-  
 ban illetetlen szépsé-  
 gében s az eredeti  
 ezüstös színezés tom-  
 pa, ködös fényében  
 maradt meg. Külö-  
 nös jelentőséget köl-  
 csönöz a szobor-  
 nak az a körülmény,  
 hogy mesterét min-  
 den hosszabb bizony-  
 gatás nélkül a podolini  
 Sz. Katalin szobrának  
 mesterében jelölhet-  
 jük meg. A két szo-  
 bor egybevetése az  
 arányoknak, a redő-  
 kezelésnek, fejtípus-  
 nak s a plasztikai  
 elveknek olyanmértű  
 rokonságát tanúsítja,



99. kép. Madonna, 1420 körül.

Lőcse, Szt László-templom.

hogy mesterük azonos volta nem maradhat kétséges. Készítési idejük is körülbelül egybeesik, alig néhány esztendő választhatja el a két szobrot. E szerint a lőcsei Madonna ugyancsak a XV. század 20-as éve-  
 1 Kampis : i. m. 61. l. s a 121. sz. jegyzet.  
 2 A most bemutatott kép dr. Holénia László felvétele.

ben keletkezhetett. Nagyon nagy jelentősége van ennek a ténynek, mert ily korai időben hazánkban még nem sikerült valamely mesternek két különböző helyen álló művet ily meggyőző bizonyossággal odaítélni. Mindezekhez járul még az is, hogy sejtésünk és reménységünk szerint a Podolini Katalin mesterének egy harmadik művét is sikerül biztosan felismerni,<sup>1</sup> mely esetben e kétségtelenül helyben lakó mester munkásságának vizsgálatából számos fontos következtetést vonhatunk majd.

Hosszú rejtezés után a kassai székesegyház egykori Kálvária-csoportja, mely a diadalív gerendájáról a templom külső falára, majd innen is tovább a városon kívül lévő érdekes építésű barokkstílusú Kálvária-templom földszinti hajójába került, újabban élénk figyelem és megbeszélés tárgya lett.<sup>2</sup> Újabb méltatói megegyeznek mind abban, hogy a Kálvária-csoport körülbelül a XV. század első negyede táján keletkezett, mindpedig abban, hogy a kassai Kálvária stílár kapcsolatai Szilézia, közelebbről a boroszlói Erzsébet-templom Dumlose kápolnájában álló hasonló tárgyú csoport felé utalnak. Ami a keletkezési idő meghatározását illeti, az említett időkor minden kétségen felül áll. Nem értünk azonban egyet, legalábbis a mellékalakokat illetően (mert a Corpus egészen bizonyosan más mester műve), a stíluskapcsolatok kérdésében. A kassai Mária és János alakjának naív esetlensége, nagyfejú aránytalansága mögött nem tudjuk a Dumlose mester alakjainak modoros választékosságát felfedezni. Formai elemek sem támogatnak ebben az irányban. A boroszlói csoport gyengéden mintázott csiszolt felületű arca s a kassai fejek élesen faragott érdes külsőségekben nyilvánuló kifejezése között nincs összhang s eltérő a sziléziai mesternek számítóan egyensúlyozott, gondos tömegelosztású és vonalvezetésű redőkezelése is, mely inkább a függőlegesen párhuzamos vonalak ritmusa révén fejt ki művészi szándékait s átlósan futó ráncokat nem tűr meg koncepciójában. Ezzel szemben a kassai mester különösebb számítás nélkül halmozza egymásra a ruhadarabok redőit, melyek még a lágy stílus jegyében fogantak, ha a faragási technika csak kevésbé tük-

<sup>1</sup> Ezt a szobrot, mely ugyancsak a Szepességen van, eddig csak a rosszul megvilágított templom elzárt előcsarnokából láttuk. Talán sikerül kedvezőbb körülmények között is megközelíteni egyszer s akkor újból, határozottabb formák között tárgyalhatjuk majd.

<sup>2</sup> Hekler: i. m. 69. l. 41. kép. Gerevich László: A kassai Szent Erzsébet-templom szobrászata a XIV—XVI. században. Bp. 1935. 55 s. köv. l. 31—34. kép.





100. kép. Szt. János szobra.  
Kassa, Kálvária-templom.



101. kép. Szt. János.  
München, Bayerisches Nat. Museum.

rözi is ezt. Mária alakján nagy szerep jut az oldalt ritmikusan fokozva lefutó és szögbetörő ú. n. «hajtú-redőknek», János alakján pedig szinte döntő jelentőségű az az átlós redővályú, mely a szív fölött összekulcsolt kézfóktól a jobb lábfejig fut le, töretlen meredek eséssel (100.kép). A kassai Kálvária mellékalakjainak stílus és típuseredetét szerintünk



102. kép. Angyali üdvözet, szárnyrelief.

Bártfa, Plébániatemplom,

délnémet, bajor területeken kell keresnünk, hogy megnyugtató eredményre leljünk. E vélekedésünk támogatására felemlítjük a müncheni Bayerisches Nat. Museum birtokában levő Ingolstadt-ból került 120 cm magas égetett agyagból készült színezett Sz. János-szobrot, mely valamikor ugyancsak Kálvária-csoporthoz tartozhatott (101. kép). A szobor



ugyancsak a XV. század legelején keletkezett<sup>1</sup> s arányaiban, formakezelésében (utóbbinál az agyagmintázás rovására írjuk a redőfelületek simítottságát) teljes mértékben megegyezik a kassai János szobrával. Ami a redővezetést illeti, azt mernők mondani, hogy egyik tükörképe a másiknak. Az arc kifejezésében nyomaiban feltaláljuk a kassai szobor érdes naturalizmusát, hajkezelésben is mutatkozik rokonság. Kár, hogy



103. Angyali üdvözlés, kőrelief.

Würzburg, Luitpold Museum.

a müncheni darab kezei elvesztek, bár még így is sok valószínűséggel állíthatjuk hogy a kéztartás motívuma is megegyezett a két szobron. Ezen az alapon magunk részéről a kassai Kálvária-csoport mellék

<sup>1</sup> Bayerische Nat. Mus. Kat. Münchner Jahrbuch f. Kunstgesch. 10. köt. 1916—18. 161. l.

alakjait a délnémet stíluskörtől tápláltnak ítéljük s igen valószínűnek tartjuk, hogy az ebben a körben történő vizsgálódás a Madonna alakjának révén további megerősítést fog eredményezni.

Hogy a magyar művészettörténeti kutatásnak revízió alá kel venni a stílusok és részletmegoldások Magyarországon való elterjedését illető késlekedési elvet és a jövőben nagyon csínyján szabad csak élnie ezzel, már eddig is számos példa igazolta. Most magunk is közlünk egy igen meggyőző párhuzamot, mely igazolja, hogy a magyarországi fejlődés lépést tartott a korszerű fejlődéssel. A bártfai templomban áll ma is Mager Veronikának az oltára, melyet a reá vonatkozó források alapján pontosan az 1489. évre tudunk keltezni. Az oltár belső szárnyai is faragott dísszel borítottak s egyéb jelenetek között a baloldali szárny felső mezejében az Angyali Üdvözlés jelenete is helyet foglal (102. kép). Minden szóval való körülírás helyett, melléállítjuk a Würzburgi Luitpold Museumban levő s ugyancsak Würzburgból származó, ugyanolyan tárgyú kőreliefet (103. kép). A két emlék stílus és szerkezeti egyezése annyira szembeszökő, hogy ebben az esetben közös mintára kell gondolnunk. Ha már most a würzburgi relief alsó peremén bevésett évszámot (1484.) összevetjük a Mager Veronika-féle oltár fentírt dátumával úgy kitűnik, hogy a bártfai fari relief mindössze öt esztendővel később keletkezett németországi testvérénél. Igen meggondolandó problémára vet ez az időmegegyezés fényt akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy eddig való közlemények igen könnyen 20—25 éves késlekedési nyomatékot erőszakoltak a magyarországi műgyakorlatra. Tény az, hogy bizonyos késlekedéssel mindig számolnunk kell, de mindinkább világossá válik, hogy ez a késlekedés nem igen több 5—6 esztendőnél s ma úgy hisszük, 8—10 évben megjelöltük a legfelső határát annak az időszaknak, amellyel egyáltalában számolnunk lehet.

A két relief éppen a szoros megegyezések miatt ismét tanulságos összevetés tárgya lehet a bártfai darab helyi sajátosságainak meghatározásához. E két darabra is teljes mértékben illik mindaz, amit a toporci Madonna tárgyalásának során kifejtettünk. Nagyobb plasztikai kívánczóság, ötleteknek engedőbb részletalakítás jellemzi a bártfai darabot s a mesterségbeli nagyobb rutinért bőven kárpótolhat a német mester munkájának hűvös szárazságával szemben az oltárszárny jelenetének harmatosan naív búbája.

A magyarországi gótikus faszobrászatnak egész kivételes értékű remekművét mutatjuk be abban a 150 cm magas, eredeti színezésével



együtt fennmaradt hársfából készült Szt. Anna-szoborban (104 kép), mely Selmechánya szegényházának kápolnájából származott el s jelenleg valamely magángyűjteményben lappang. Az alak magába-vonult nyugalma, elmélyült áhítata, egy szóval az egész szellemi tartalma csodálatos zavartalan összhangban egyesül a szobor külső formai határozóival. Az alakfelépítés roszkatag vezetésű tengelyei, a testet anyagtalanná burkoló ruha redőinek erővel teljes, mégis lágy mintázása, biztoshatású tömegelosztás és fölényes vonalkultúra határozzák meg ezt a szobrot, amelyhez hasonló nem egykönnyen akad emléktárgyunkban. A nemes természetességű, alázattal félrebillenő fej, szellemiséggel telített arc maga is csak kiváló mester lelkében foganhatott meg s a szigorúan záró egységes duktusú szélrajz által pántbafoglalt alak belső és külső monumentalitása oly szakrális légkört teremt, hogy a profán vizsgálódás csak tétovázva közelít. A szobor keletkezése, tekintettel arra, hogy rajta a Stoss-i formavilágnak mégcsak halvány nyomai sem lelhetők fel, nem tételezhető fel későbbben, mint a XV. század 70-es éveit. Legkorábbi dátuma viszont a rajta leolvasható általános stílusjegyek alapján legfeljebb 1460 lehet. E két időpont közé kell szobrunk keletkezésének esnie. Annál is fontosabbá válik ezáltal ez az emlék, mert éppen ebből az időből a bányavárosok művészeti, helyesebben fafaragásos emlékei közül, csak nagyon kevés maradt fenn, hasonló minőségű pedig egyáltalában nem. Éppen ezért a hazai emléktárgyban közelebbi rokonnak mégcsak nem is alítjuk, hozzá kell ehhez tennünk, hogy a külföldiben sem. Annyira önálló, annyira saját utakon járó mester volt a selmeci Szt. Anna alkotója, hogy művészetének gyökérszárait igen hosszadalmas munkával lehet majd csak meghatározni. Hatásával már egészen másként vagyunk, mert a későbbi évtizedeknek nem egy szobrát lehet e magányos társtalan darabtól közvetlenül vagy közvetetten leszármaztatni.

A német művészet egyik leggazdagabb problématerülete a renaissance-stílus kialakulása. Nyomon kísérése annak a folyamatnak, hogy miként válik a késői gótika felszabadult fegyelmetlen formavilága hirtelen ismét fegyelmezett, szigorú olasz értelmű (mutatis mutandis) érett renaissance, illetve Pinder által meglehetősen önkényesen protobarokknak nevezett stílussá. Az átmenet egyik fontos részlete az a jelenség, hogy a gótikában annyira fontos szerepet játszó ruharedők formálása elveszti szeszélyes, önkényes jellegét és párhuzamokba rendszereződik. A piktúrában már Dürernél is felrémlik ez a rendeződés, de Grüne-

waldnál, H. Baldungnál s később az ú. n. dunai iskola egész sor mesterénél általánosan dívik a párhuzamos redőzés gyakorlata. Természetesen a szobrászat terén is megmutatkozott ugyanez a törekvés. A figyelem ráirányult e stílusjegyre és csakhamar megindult a szokásos mester-egyénség alakítás. Ebben az esetben a párhuzamos redőzésű szobor,



104. kép. Mária halála, farelief 1520 körül.  
Berlin, Deutsches-Museum.

vagy relief emlékeket egyszerűen a Párhuzamos redők mesterének tulajdonították. (Meister der Parallelfalten.) Egyéni jelenségnek tekintették tehát a korjelenséget s ez a tévedés csakhamar ki is derült akkori mikor az emlékek nagyobb számban váltak közismertté. Az eredeti mestertől csakhamar el kellett választani az ú. n. Ottobeureni mestert, majd biztos nevek is előkerültek ilyenmű darabokkal kapcsolatban, úgyhogy a Párhuzamos redők mestere végkép megszűnt létezni s ma már





105. kép. Mária halála, farelief 1520 körül.  
Esztergom. Keresztény Múzeum.



106. kép. Szt. Anna 1470 körül.  
Budapest? Magángyűjtemény.



általános az a vélemény, hogy a párhuzamos redőzés általános gyakorlat volt a XVI. század második és harmadik tizedében a Felsőrajnán, Svábföldön és a Duna mellékén. Kezdeményező mesterként a Biberachból való Jerg Kendel-t (Jörg Kändel) tekinthetjük, rajta kívül azonban egész sor névszerint ismert és névtelen, de jól meghatározható mester dolgozott ebben a modorban.<sup>1</sup> Így a már említett Ottobeureni mester, a Seewis-i oltár mestere, Daniel Mauch stb.

Az Esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményeiben helyet foglal egy jó minőségű Mária halálát ábrázoló festett farielief, mely egykor kétségtelenül szárnyasoltárhoz tartozott (105. kép).<sup>2</sup> A Múzeumba az Ipolyi-gyűjtemény bekebelezése révén jutott, de származása, eredeti lelőhelye ismeretlen. Tudjuk azonban, hogy Ipolyi, ha vásárolt is gyűjteménye számára külföldi eredetű darabokat, ez csak elvétve történt s gyűjteményét jobbra magyarországi eredetű darabok alkották s ezek között is túlsúlyba kerültek a bányavárosok emlékei, ami annál is inkább érthető, mert Ipolyi hosszú ideig volt Besztercebánya püspöke. Már így is nagy valószínűsége adódik annak, hogy a relief Magyarországról került a püspök gyűjteményébe, ehhez járul még azonban az a körülmény, hogy a Felvidéken általánosan kedvelt volt Mária halálának az ábrázolása és egész sor ilyen festett és faragott emlék maradt reánk, még hozzá azzal a különlegességi jeggyel, hogy a magyarországi darabok Máriát *kivétel nélkül* térdelő helyzetben ábrázolják, míg a német emlékszenvedvényekben ez az ikonográfiai típus inkább szórványos, kedveltebb a másik megoldás: az ágyán fekvő Madonnaalak. A szóbanforgó esztergomi relief az előbbi típust követi, eggyel több ok tehát, hogy hazai eredetűnek tartsuk. Ha mármint stílusjegyeit vizsgáljuk, rögtön szembe tűnik a fejtípusok jellegzetes volta, a hajnak és szakállnak szálkás faragása, végül a ruháknak mélyvájatú, hengeres felületű és párhuzamos lefutású redőzete. A fejtípusok és a hajkezelés általában délnémet területre utalja a kutatót, de a párhuzamos redők útmutatásával sikerült reliefünkhez egy igen közeli analogont találni abban az Ottobeureni mester köréből kikerült s szintén Mária halálát ábrázoló reliefben, mely jelenleg a berlini Deutsches Museum tulajdona (106. kép).

<sup>1</sup> Cicerone V. köt. 1913. 282. l. I. Baum: Die Sammlung Örtel. Monatshefte f. Kunstwissenschaft. IX. köt. 1916. 420—21. l. I. Baum: Jörg Kändel und die Parallelfalten.

<sup>2</sup> V. ö. Primásalbum. Gerevich Tibor: Esztergomi műkincsek. 218. l. Ipolyi-gyűjt. kiállítási katalógusa. 268. sz. 13. t.





107. kép. Szt. István.  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



108. kép. Szt. László.  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



A két relief között fejtípusokban, hajkezelésben és a redők alakításában oly erős rokonság mutatkozik, hogy hajlandók volnánk mestereik között hosszabb ideig tartó közvetlen kapcsolatot is feltételezni, jóllehet bizonyos az, hogy a két darab nem készült egy műhelyben. Az esztergomi reliefen bizonyos vidékiesség ismerszik meg, hiányzik rajta a redőhengereket a német példán lépten-nyomon bonyolító harántárkok és gyűrődések, általában takarékosabb a ruhafelületekkel, mint a berlini relief mestere. Az esztergomi relief kompozíciója is zártabb, összefoglalóbb, áhítatosabb az egész jelenet hangulata is a német emlék reprezentáló feszességével szemben. Mint stílus és korhatározót azonban föltétlen érvényűnek kell a berlini példát elfogadnunk az esztergomi számára is. E szerint tehát az esztergomi reliefet egy a délnémet területen, közelebbről az ú. n. Otto-beureni mester körében tanult szobrász faragta a XVI. század 20-as éveinek vége felé.

Éppúgy, mint az esztergomi Mária halála reliefnek származását homály fedi, ismeretlen helyről került a Nemzeti Múzeumba az az egy mester által faragott két páncélos

109. kép.

Georg Töber (?) Apostol Knielingenből.  
Baden (Baden).





110—111. kép. Madonna 1480 körül.  
Ják, kápolna.

szobor, melyek szent királyainkat, Sz. Istvánt és Sz. Lászlót ábrázolják (107. és 108. kép).<sup>1</sup> Különösebb értékei e szobroknak nincsenek, csupán a fejek mintázásában és a hajkezelésben mutatkozik jelentékenyebb készség és önálló szellem.<sup>2</sup> Redővetésük stílusához említjük meg analógiaként azt a jelenleg a Badeni (Baden) Museumban levő apostolalakot (109. kép), mely Knielingen város templomából került jelenlegi helyére s melynek mestereként a kutatás nagy valószínűséggel Georg Töbert jelölte meg, ki a knielingenieknek már a XV. sz. végén dolgozott.<sup>3</sup> Nemcsak a szövetalakítás, hanem az alakok túlnyújtott arányai is rokonok, úgyhogy bármily homályos is legyen az út, közöttük bizonyos kapcsolat feltételezhető. A szobrok keletkezési idejét már első ismertetőjük meghatározta a XVI. sz. fordulójára.<sup>4</sup>

Végül a Dunántúlról mutatunk be néhány fafaragásos emléket. Egyike ezeknek a Madonna-szobor, mely a jáki apátsági templom mellett álló kápolnában (egykor valószínűleg temetőkápolna), barokk oltárkeretbe foglalva áll és a vidéken csodatevő kép gyanánt tisztelik. Ez a szobor nem ismeretlen a magyar művészettörténetírás előtt,<sup>5</sup> a kép azonban, amely róla megjelent, csak a szobor egy részletét foglalja be, amint szóval való méltatása is csak igen szűk szavakra szorítkozott. Pedig a Dunántúl rendkívül fontos területnek bizonyul középkori művészetünk tekintetében s úgy látszik, hogy a rendszeres kutatás az emlékek egész sorát fogja feltárni az eddigi hiedelmekkel szemben. Legalábbis a közelmúlt eseményei joggal engednek következtetni erre.

A jáki Madonna mintegy 140 cm magas, sérületlen szoboremlék, azonban rikító-rútan átfestett (110. és 111. kép). Ha nem is találunk rajta különös értékjegyeket, lendületes redőzése, értelmes statikai felépítése s a fejnek plasztikus mintázása jogot adnak arra, hogy a jáki Madonnát korának java alkotásai közé soroljuk. Keletkezési idejét illetően, korábbi keltezésünkkel ellentétben, a XV. század végét az 1480. körüli éveket jelöljük meg. Erre indítanak bennünket azok a stíluskapcsolatok, melyek a jáki szobrot néhány német emlékhöz fűzik. Hasonló redőzést ta-

<sup>1</sup> Magyar Művészet IV. köt. 1928. 311. l. Genthon I.: A N. Múz. faszobrai.

<sup>2</sup> Dagobert Frey szóbeli megjegyzései során egyenesen magyaros sajátságokat vélt a fejekben felfedezni.

<sup>3</sup> Oberrheinische Kunst 3. köt. 80—81. l. Rott H.: Oberrheinische Meister des 15/16. Jhds. Namen und Werke. Das Schwäbische Museum 1927. 77—90. l. Schmidt B. W.: Die 12 Aposteln vom Chor der Frauenkirche in Esslingen.

<sup>4</sup> Genthon: id. cikk.

<sup>5</sup> Divald: Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1927. 162. l. és 194. kép.



lálunk a rottweili Lorenzkapelle néhány szobrán, az ulmi Múzeum Mengenből származó Madonnáján stb. Ezek a kapcsolatok azonban korántsem jelentenek mást, mint időmegfelelést. A jáki Madonna nem áll egyedül a magyarországi anyagban sem. Felső-magyarországon is megtaláljuk ugyanezt a stílustörekvést, de legközelebb áll hozzá mégis az ugyancsak dunántúli Madonnaszobor, mely jelenleg a sümegi Darnay Múzeumban található s állítólag a pálosok túskevári monostorából származik (112. kép).<sup>1</sup> A két alkotás rokonsága annyira közeli, hogy joggal feltételezhetünk bennük közös műhelyszellemet. Ezzel viszont a Dunántúli vidék művészi elkülönödéséről, önállásáról vallott nézeteink nyerne jelentékeny tápot. A sümegi Madonna készültének az ideje ugyancsak a jákiéhoz esik közel, amaz legfeljebb néhány évvel előzi meg ezt, tehát a 70-es évek során készülhetett.

Hogy a jáki és az állítólagos túskevári Madonna stílusa helyben alakult ki, arra érdekes bizonyíték az a másik Madonna, mely ugyancsak a Darnay múzeumban található s ugyancsak a túskevári pálosok monostorából került

<sup>1</sup> Hekler : i. m. 80. l. és 45. kép.

112. kép. Madonna 1470 körül.  
Sümeg, Darnay Múzeum.



volna ki (113. kép). Ez az utóbbi emlék a maga zömökebb arányainak, fejjalkatának, hajkezelésének tanúsága szerint minden provincializmusa ellenére is még a XV. század 40-es éveiben legkésőbb 50 körül készült. Ez az a kor, amely Kassai Jakab monumentális művészetét teremtette



113. kép. Madonna 1440—50.  
Sümege, Darnay Múzeum.

meg s ez a monumentalításra való törekvés a mesterségbeli kezdetlegességeken túl világosan felismerszik szobrunkban. Dél-német példákkal függ össze<sup>1</sup> szorosan típusában, arányaiban, fejjalkatában s ezekben nem tart rokonságot sem a jáki, sem pedig a főnnebb tárgyalat sümegei szoborral. Ha azonban a redőkezelést figyeljük szorgosabban, úgy kitűnik, hogy az a redőkezelés, amelyet az előbbi két szobron látunk, kevésbé tisztultan megtalálható már ezen a kétségtelenül jóval korábbi Madonnalakon is úgy, hogy a dunántúli faragó iskola egységes jegyeit e szobor segítségével a XV. század közepéig visszakövethetjük.

Főnnebb tárgyalat emlékeink valamennyije a germán művészet vonzáskörében keletkeztek s ha el is különültek az indító műalkotásoktól, ha gyarapították is formai kincseiket sajátos értékekkel, elvileg sohasem mondtak ellent a germán géniusznak. Azonban Magyarország nemcsak a közvetlen nyugati szomszédától nyerte művészeti indításait. Dél, illetve a latin olasz szellem csakoly szívesen

<sup>1</sup> (Bay. Nat. Mus. 208. sz.)



fogadott tápláléka lett a magyar műveltségnek, sőt nem tévedünk, ha azt mondjuk, hogy helyenként és időnként túlsúlyra, majdnem kizárólagosságra jutott. Közhely ma már arra az olasz művelődési hullámra utalni, mely hazánkat a XIV. század közepétől kezdve a XV. század végéig az olasz humanizmus magvetésének dús termőtalajává tette. Az olasz irány, a latinos szellem azonban mindig az előkelő világ, a születési, vagyoni és hivatali arisztokrácia sajátja maradt főúri és főpapi, nyájas és bőkezű, napfényes és levegős udvarain tanyázott, a polgári vidék fallal kerített, takarékos szellemű, kétkézi munkát zajlató, örökösen alkudozó városaiban mindig a germán zártság és aprólékosság maradt otthonosabb.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kampis : i. m. 8—20. l.



114. kép. Remete relief 1500 körül.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Annál érdekesebb, hogy az a kisméretű faretief, mely Zalaszentgrót templomából származva több tulajdonosváltás után a Szépművészeti Múzeumba került (114. kép),<sup>1</sup> inkább olasz igazodásról tesz tanúságot. Nem kétséges, hogy a meghatározhatatlan (Remete Sz. Pál?) tárgyú relief egykor szárnyasoltár alkotórésze volt. Tulajdonképpen tehát okunk volna stílusának eredetét nem olasz körben keresni, különösen akkor, ha meggondoljuk, hogy az ugyanebben a templomban felfedezett Madonna-szobor német formarendszerben fogant.<sup>2</sup>

Reliefünk ülőhelyzetben lévő, fejét botjára támasztott baljára hajtó, merengő remetét ábrázol (114. kép). Jobbkezét jobb térdén nyugtatja, ujjait önfeledt játékkal mélyeszi ruhájának megtorlott redői közé. Az ülő alak problémáját a térdtől lehulló függőleges és az ölet áthidaló vízszintes redőrendszer segítségével tökéletesen, meggyőző erővel oldotta meg az optikai benyomás számára. Az egész alak, a szemlélődő belső tartalomnak megfelelően külsőleg is egy megbonthatatlan zárt tömeget mutat, melynek egységét és zárt nyugalmit kívülről, külső hatásokkal megközelíteni, felbolygatni nem lehet, amelynek csak belső áramlásai fontosak s ezeket a cselekvéstől elvonatkozott lelki folyamatokat a szemlélő számára a ruhának gondosan rendezett, hivalkodástól, technikai bravúroktól irtózó, méltóságos ívelődésű redői párhuzamosítják. A fej oldalt és előrebillen szinte a széles pántszerű karimás zarándokkalap súlya alatt, s a szemek félig hűnyottan maguk elé letekintenek, a külső világgal való minden közlekedést elutasítva. Az alak hátamögött széles, tömören összefoglaló poliéderekből formált sziklás hegyoldal emelkedik, tetejében a remete mivolt jelzését szolgáló kápolnával.

Hogy ez az emlék nem tartozik a tisztán germán ihletésű darabok közé, az az első pillantásra megérzik. A német művészet kerüli a modulátok által nem jellemezhető, tevékenység nélkül való szemlélődés ábrázolását. A lelki elmélyülést is mindig értelmes, leolvasható tárgyi körülírásokkal magyarázza. Soha pillanatig nem hagy kétségben alakjainak külső és belső megismerése terén, de ezt a megismerést kizárólag jellemző cselekvéseik révén segíti elő. Kedveli ezért a sokalakos drámai akciók ábrázolását s kerüli az elszigetelt magányos alakok megjelenítését. A német művészet cselekvő alakjai bátran tekintenek ki a világba, vagy egymás szemébe, de a befelé való nézés ismeretlen valami világukban.

<sup>1</sup> A Gyűjtő I. évf. 1912 3—4. sz. 147. l. 159. sz. Az Orsz. M. Szépműv. Múzeum évkönyvei. VII. köt. 1935. 176. l.

<sup>2</sup> Hekler: i. m. 81. s. köv. l.



Ezzel szemben a zalaszentgróti remete alakja maga a mozdulatlan-ság, maga a nyugalom, a lírai szemlélődés. Eltörődött, elfáradt szegény ember pihenőjét ábrázolja ez a relief s a végnélküli szomorkás elgondolkozás borus légköre felhőzi be.

A német művészet technikai mesterfogásokra tör. Éppen a maga mesélő, magyarázó, a legtitokzatosabb csodát is magátólértetődővé tárgyiasító törekvései miatt, az elbeszélés elhitető segédeszközeként hatalmas valószínű kelléktár nélkül el nem lehet s e kelléktár csak akkor válik a célnak megfelelővé, ha a valószínűséget (különös ellenmondás, de így van) szemfényvesztő technikai készültség segíti és emeli kétségek fölé. Éppen ezért a kései gótika valószínűtlen felbontott formavilágát éppen a kétségbeesett valószínűségre igyekevs hozta létre. A naív hit, a magát beleélő képzelet kialakulásban volt s a technika hihetlent is valóra váltó döbbenetei pótolták addig, amíg.

A zalaszentgróti remete faragója, bár kétségtelenül kiváló mestere volt a fafaragásnak, nem fitogtatja készültségét. Inkább a plasztikai tömegek elosztásával, a kompozíció egységes felépítésével és pszichológiai megfigyelésekkel éri el szándékait, mintsem a mesterség bravúrjaival. Jellemző a jobbkez öntudatlan tétova motívuma, mely az olasz művészetben gyakran fordul elő éppen a szemlélődő, töprengő magatartás hangulati kifejezéseként, míg a német művészet körében nem tudunk erre példát.

De olasz igazodást mutatnak a ruházat, a fejalkat, a háttér, sőt még a kápolna építészeti elemei is. A fejnek kissé érdekesebb, kesernyés jellege s a redőzés dúsabb, valamelyest a német gyakorlattól is befolyásolt volta arra utal, hogy északolasz művészi kör kihatásával kell számolnunk, bár az egésznek lírai szelleme oly szívesen kerestetné a relief gyökereit az umbriai vidéken. Mindeme fejtegetéseket alátámasztja az a rokonság, melyet reliefünkkel a bécsi Kunsthist. Museum egyik páduai származású égetett agyagszobrocskája mutat.<sup>1</sup>

Ülő, pihenésében hosszú baltája nyelére támaszkodó favágót ábrá-

<sup>1</sup> Jahrbuch für Kunstsammler I. 52—55. l. I. Schlosser: Armeleutekunst alter Zeit. Jb. d. Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses XXXI. 347. s. köv. l. I. Schlosser: Paralipomena. Meg kell említenünk e helyen, hogy a stuttgarti Landesmuseumban két hasonlótárgyú relief foglal helyet, melyek motívumban és elrendezésben meg-egyeznek a zalaszentgróti emlékekkel. Jóllehet közelfekvő volna, hogy a magyarországi darabot ezekhez az oly csábító módon egyező reliefekhez rokonítsuk, szerintünk ez helytelen volna s erre vonatkozó, sajnos, most bővebben ki nem fejthető okainkat más alkalommal fogjuk elősorolni.

zol, tehát azonkívül, hogy formai elemeiben rokonságot tart a két emlék, még a plasztikai és szerkezeti motívumuk is közös. Fejalkatuk és szellemi légkörük is hasonló. Mindkettő távol áll mind a mesélő bőbeszédűségtől és a patétikus kifejezés nagyot markolásától. Egyszerűek és tiszták mint a dal, hatásukban mégis a lélek legmélyéig érnek el. A korai quattrocentonak együgyű nagysága, szónokiságtól mentes, derűs, bensőséges szelleme uralkodik a zalaszentgróti reliefen, formai határozói azonban arról tanúskodnak, hogy a XV. század legvégéről, esetleg már a XVI. sz. legelejéről származik. A szélesen összefogott formák, a klasszikus zártság, tömör kifejezés, már a maniera grande közellétét sejtetik, melynek egyik előzetes hulláma csodálatos módon a magyar Dunántúl egyik kis falujának templomáig gyűrűzött el.

*Kampis Antal.*



## A BELÉNYESI RÓM. KATH. TEMPLOM.

A török kitakarodása után, a XVIII. században, a nagyváradai egyházmegye újjáépülése is hatalmas léptekkel haladt előre. Forgách Pál grófnak, Várad nagyemlékezetű püspökének (1747—1757) jelentős része volt abban, hogy egyházmegyéje romjaiból újra felemelkedett.<sup>1</sup> A nagyváradai barokk székesegyház építtetőjének jótéteményeit Belényes, a déli Bihar jelentős városkája is nagy mértékben élvezte.<sup>2</sup> A város katolikus templomát 1734-ben egy villámcsapás alaposan tönkretette s égető szükséggé vált egy új templom építése.<sup>3</sup> A piac közepén állott a régi egyház is. Végre Forgách püspök méltányolta hívei kívánságát s 1751. augusztus 29-én, Pozsonyban kelt levelével elrendelte egyházi jubileum alkalmára az új templom építését.<sup>4</sup> Az egyház a régi helyen csakhamar felépült, amit a homlokzaton, a kapuzat fölött elhelyezett chronosticon bizonyít; ez az 1752 évet adja.<sup>5</sup> Ekkor, vagy ettől kezdve épült fel tehát az egyház. Fínom, összhangzatos arányai-  
val a biharmegyei XVIII. századi templomok egyik legfigyelemreméltóbbja. 22 m hosszú, egyhajós, 14,7 m széles kereszthajóval ellátott

<sup>1</sup> Forgách püspökre és a váradai székesegyház építésére vonatkozólag v. ö. Biró: Nagyvárad barok és neoklasszikus művészeti emlékei, Bp., 1932.

<sup>2</sup> A belényesi templommal foglalkozott a Biharmegyei és Nagyváradai Régészeti és Történelmi Egylet 1935 évi június 29-i közgyűlésén tartott felolvasásunk: *Ismeretlen Kracker-kép a belényesi róm. kath. templomban*. A felolvasás megjelent ugyan-ezen címmel az *Erdélyi Lapok* (Nagyvárad) 1935. évi július 7-i számában (IV. évf. 132. sz.).

<sup>3</sup> «Epistolae Fr. Medgyessy ad Illmum Dnum Vicarium . . . negotium reparationis Ecclesiae Belényesiensis fulminis ictu combustae». Ddo Vaskó, 17-ma July 1735. *Nagyváradai püspöki levéltár*, Dioeces. 3003.

<sup>4</sup> Extensio Jubilaei praeter Loca assignata ad oppidum Belényes, facta per Paul. Forgács, Eppum V. propter tepidum fervorem Belényesiensium in Divinis. Posony, 29-a Aug. 1751. *Nagyváradai püspöki levéltár*. Ugyanott.

<sup>5</sup> «PAVLVS FORGÁCH/DEI PATIENTIA/PRAESVL/VARADIENSIS/PERENNI/HONORI/VNIVS TRINIQUE DEI/EREXIT».

félkörös szentélyzáródású, dongaboltozatos kis templom, a szentély jobboldalához épített négyzetes sekrestyével. Magasra emelt oldalhomlokzataira nyílnak ívszelvényes záródású ablakai. Két pillér tartja orgonakarzatát. A főhomlokzaton két toscanai oszlop által tartott porticus nyújt művészi hatást s kétkarú lépcsőfeljáró vezet a bejáráthoz. A volutás ívekkel lezárt oromfal közepén négyzetes alapú kis torony emelkedik, ez azonban már későbbi újítás nyomait viseli.<sup>1</sup> A templom finom arányai és a falusi templomoktól ugyancsak elütő építésmodora azt sejtetné, hogy a váradi székesegyház alapvetésén ezidőtájt dolgozó *Giovanbattista Ricca* kezétől származik a templom terve. Ezt bizonyítaná a kereszthajós típus és az oszlopos kapubejárat is. Levéltári kutatásaink alkalmával azonban nem merült fel oly adat, amely ezt döntően bizonyítaná.

A belényesi templom igazi jelentősége azonban belső berendezésén, oltárain és oltárképein nyugszik, amelyek új és nem jelentéktelen adatokkal gazdagítják művészettörténetünket.

Időrendben a templom Mária-kegyképe a legkorábbi, amely a kereszthajó jobboldalán lévő Mária-oltáron áll. (115. kép). A festményt, a hátlapján látható feljegyzés szerint, Mária Teréziától kapta Forgách püspök, aki a képet 1755-ben a belényesi templomnak ajándékozta.<sup>2</sup> Renaissance-mintájú, halk tónusú virágos brokát előtt ül Mária, sötétvörös, lágyan omló ruhában. Vállán hermelinbéléses, halványkék köpenyeg, melynek szegélyeit gazdag gyöngyös ötvösmű fogja össze. Hasonlóan gazdag díszű, gyöngyökkel s drágakövekkel ékített korona díszíti fátyolos, szőkésbarna fejét. Jobbjával tartja a kéesszürke leplen ülő gyer-

<sup>1</sup> A villám 1815 jún. 12-én becsapott a templomba s a tornyot hosszadalmas vesződések és kérvényezések után javították ki. A toronyórát 1757-ben Forgách ajándékozta a templomnak (Esztergár József plebános 1838. júl. 19. kelt levele a püspökhöz). Az óra 1812-ben elromlott s csak nagynehezen javították ki 1826-ban. *Joannes Kazmánn Pictor Varadiensis* aranyozta. Egyéb, a templom történetére vonatkozó adatok: 1773-ban reparálni akarták az egyházat. Az orgona felállítását 1791–92-ben tervezték először, de csak 1795. május 28-án állították fel; nagybányai mester készítette. 1801. aug. 28-án a templom megnagyobbításáért esedeztek a belényesi hívek, de eredménytelenül. 1818-ban és 1839-ben a fedélzetet javítják, stb. stb. *Nagyváradi püspöki levéltár*, Dioecesis. 3003.

<sup>2</sup> A kép 94 cm széles, 65 cm magas, fára festett, lepecsételt üvegszekrényben. Hátsó oldalának jobb sarkában a következő szöveg: AB. AUGUSTA. M. THERESIA./ DONATAM. PAULUS. EP. VAR./ ECCLES. BELÉNYES./ DEDIT. ANNO. 1755. A Madonna nyakába aranyszalagokkal olvasó van erősítve s aranyláncon függő emlékérem; ez zavarja a kép művészi hatását.





115. kép. Mária-oltár a belényesi r. k. templomban.

mek Jézust, aki egyik kezében cseresznyét, másikban almát tart. A Madonna gyönyörűen festett jobbával gyümölcsös kosárba nyúl. A testszínek halvány, gyöngéd árnyalatokban s hideg, szürkés tónusokban olvadnak összhangba. A pontos rajz s a kitűnő anatómia, a Madonna arcának bensőséges kifejezése nem közönséges tehetségű mesterre valának. A kép mindamellett nem nyújt egységes hatást s különböző korok s iskolák festői felfogása tükröződik vissza rajta. A gyermek Jézus megfogalmazása, testtartása s arckifejezése a XV. századi németalföldi szellemet árulja el, ezzel szemben a XVI. század második fele olasz manierista iskoláinak modora érzik Mária finom, rajzos arcában; megnyúlt nyaka, hajviselete s a hideg, nem olvadékony tónusok firenzei műhelyekre, közelebbről a Bronzino vagy az Alessandro Allori hatása alatt kifejlődött arcképfestői modorra mutatnak.<sup>1</sup> A háttér, a díszes ötvösművek s a hermelines palást a kép közelebbi meghatározását megnehezítik. Ezek a XV–XVI. századi flamandokra emlékeztetnek, amit a miniatűr szerű, pontos rajz is aláhúz; hasonló hermelines s ékes díszművekkel összefogott palástok a XV. századi francia festők képein sem ritkák, mint Bourdichon miniatűrjein.<sup>2</sup> Nem lehetetlen azonban, hogy egyes részek — mint a korona — későbbi, XVII. századi átfestések. Kivált a koronának van idegenszerű íze s kissé bizonytalan elhelyezése s ezért lehetséges, hogy utólag festették rá a ruhadíszek modorában. A gránátalmavirágos háttér és a gyümölcsös kosár már nem idegen a flamand felfogástól. Mindamellett hiányzik a képből a flamand merevség és törekenység, mint ahogy az olasz manieristák édeskés lágy-sága és protobarokk képszerkezete is. A két vérmérséklet sajátosságait egyesítő francia modor, közelebbről a Clouet-k iskolája volna még legközelebbi vonatkozásba hozható a belényesi képpel.<sup>3</sup> Biztos és határozott ítéletet még nem mondhatunk róla. Legközelebb járhatunk a valósághoz, ha valamely francia festő művének tartjuk, aki a XVI.

<sup>1</sup> Arckifejezése erősen rokon Angelo Bronzino Uffizi-beli női arcképevel (*R. Galleria degli Uffizi*. Firenze, 1930. 380. sz. XIV. terem), vagy Allori «*Ritratto muliebre*»-jével, amelyet korábban Bronzinonak adtak (1514. sz., XIV. terem.).

<sup>2</sup> Mint pl. Bretagne-i Annát és szent patrónáit ábrázoló miniatűrjén a *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*-ban. L. A. Michel: *Histoire de l'Art*. Paris, Tome IV., Fig. 493. p. 759.

<sup>3</sup> A palást s általában a Madonna portrészertő megfogalmazása arra enged következtetni, hogy a kép valamely, a francia királyi udvarhoz közelálló előkelő hölgyet ábrázol. Egyébként a kép közelebbi megvizsgálása a kegykép elmozdíthatatlansága miatt alig lehetséges. Közölt fényképünk is a lezáró üveglapon át készült.



század közepe táján firenzei hatás alá került. Nem volna meglepetés, ha a további vizsgálódás valamely jelentékenyebb romanista mester nevével hozná közelebbi kapcsolatba. A kép kiváló mesterről tanúskodik s provenienciája messzemenő feltevésekre is feljogosíthat.

A kegykép méltó keretbe helyezésén, általában a templom beldíszítésén, oltárainak felállításán Nagy István, az egyházközség ekkori plebánosa fáradozott legtöbbit. 1768. május 8-án kérvényt intézett a vikáriushoz, hogy a főoltárt a hívek költségén felemeltethesse. Az engedélyt el is nyerte.<sup>1</sup>

A Szentháromság tiszteletére szentelt főoltárt, mint későbbi okmányainkból megállapítható, 1770-ben rendelte meg a plebános 400 rajnai forintért *Hebenstreit József* pesti szobrásztól és *Alter Antal* nevezetű asztalos társától. Az oltár 1772-ben készült el s ugyanez év június másodikán szállította Belényesbe s állította fel *Alter Antal*.<sup>2</sup> Ugyanekkor, az oltárral együtt érkezett a városba a Mária megkoronázását ábrázoló főoltárkép, amelyet *Vogl Gergely*, budai festő készített.<sup>3</sup> A fő-

<sup>1</sup> Litterae Parochi Belényesiensis Steph. Nagy . . . petit facultatem item erigendi aram majorem». Ddo Belényes, die 8-va Maji 1768. Az 1768. júl. 12-i consistorialis ülés határozataiképpen: « . . . quod arae erectionem attinet, cum sufficientem Ecclesia fundum habeat, eadem erigendi tibi hisce concedimus». *Nagyvárad püspöki levéltár*, idézett helyen.

<sup>2</sup> « . . . Aram hanc nostram majorem Honori SSSmae Triados dicatam, Anno 1770 unum accordam in fl Rh 400 gentis, per Pestiensem Sculptorem nomine Josephum Hebenstrein (sic) et ejus Socium arcularium Antonium Alder (sic) eleganter elaboratam. Anno vero 1772 die 2-da Juny ad Belényes esse devectam atque erectam per suprafatum Pestiensem Arcularium Alter . . . ». Nagy István Belényesben, 1780. január 17-én kelt levele a vikáriushoz. *Nagyvárad püspöki levéltár*, ugyanott.

<sup>3</sup> Vogl Gergely (1717—1782) igen keresett festő volt Budán a XVIII. században. Főként az óbudai Zichy grófok szolgálatában állott. Életének mozzanatait s műveit *Schoen Arnold* kutatta ki. Irodalma: *Arch. Ért.* Új folyam III. köt. p. 109. (*Némethi Lajos*); *Váci Hirlap*, 41. évf. 98. sz., 1927. dec. 25. (*Schoen Arnold*); *Arch. Ért.* XLIV. évf. 1930. p. 177. (*Kapossy János*); *Magyar Művészet* VII. évf. 1931. p. 26. (*Kapossy János*); *Schoen Arnold*, Óbuda multjából (Bp. 1935.) p. 10., 36., 58., 63 ; 15. kép. A Vogl Gergely által festett belényesi főoltárképből sok bonyodalom keletkezett. A kép amelyet 1772-ben hozott Hebenstreit asztalosa Belényesbe, a szállítás alkalmával megsérült s a plebános a képért alkudott 70 forintot nem fizette ki. Vogl csak hét év múlva, 1779. dec. 26-án írt terjedelmes levelet a váradí káptalannak s kérte a pénzt. Ekkor magát *Gregorius Vogl, burg. Mahler in der Festung Ofen eigener Behausung*-ként írja. Mellékeli az akkor Budán tartózkodó *Joseph Schocher Mahler von Grosswardein* attestátumát, amely szerint Schocher a hibát kijavította. A konzisztórium leírt Nagy Istvánhoz (1779. dec. 28.); a plebános jelentése (1780. jan. 17.) a maga igazát védi. Klobusiczky Péter szentszéki titkárnak Vogl Gergelyhez intézett 1780. febr. 19-i levelére a festő (1780. márc. 11.) hosszan vitatja, hogy

oltárt 1774. májusában festette és aranyozta *Schocher József*, eddig ismeretlen nagyváradai festő, 550 rajnai forintért.<sup>1</sup>

A templom másik két oltárának állítására nincsenek levéltári adataink; valószínű azonban, hogy a főoltárral egykorúak. Annyit tudunk, hogy Patachich Ádám báró, váradai püspök, 1779. április 9-én a Mária-oltár privilégiumát hét évre megújította.<sup>2</sup> Ekkor már bizonyosan állott az oltár, a Forgách által ajándékozott képpel egyetemben. A Nepomuki Szent János-oltár állítására vonatkozólag *terminus ante quem*-ként 1772-t jelölhetjük meg. A Szent Jánost ábrázoló oltárképet ugyanis a jelzet tanúsága szerint ebben az évben festette *Kracker János Lukács*, a magyarországi barokkfestészet jelentékeny egyénisége (116–117. kép).<sup>3</sup>

Nep. Szent János, papi ornátusban, égre szegzett szemmel ül a kép középterében. Balkezét mellére helyezi, jobbját kitárja. Lába alatt főpapi süveg s egy angyal, kulccsal és könyvvel, aki silentiumra helyezi ujját. Alatta virtuóz tudással megfestett puttófej. A jobb alsó sarokban, felhőgomolyagok között, a sziklán, bilincs és gyertya látható. A szent lába alatt az atlétatermetű, feketefürtös sátán bukik le, jobbára kígyó

---

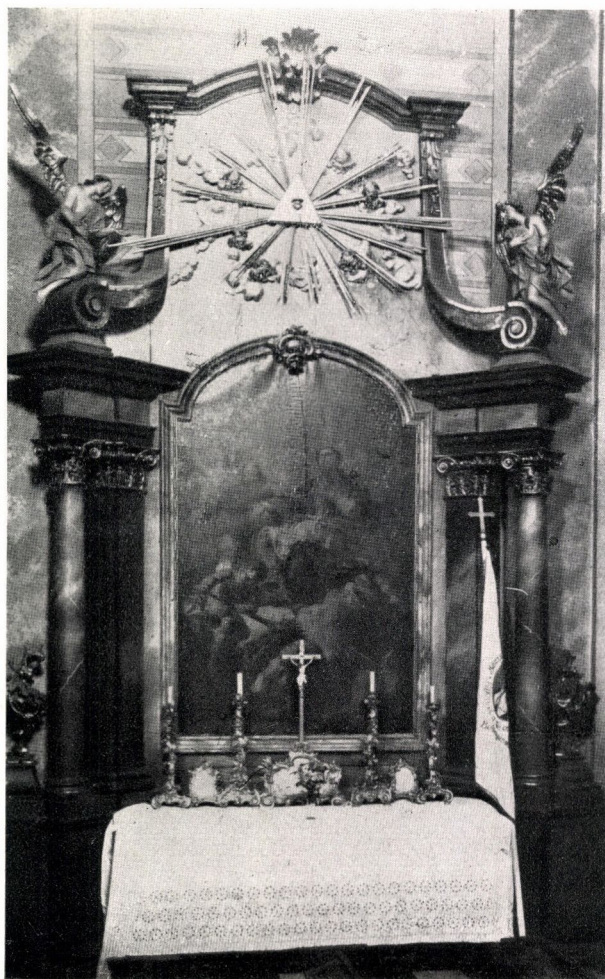
a képet nemtetszés esetén nyomban vissza kellett volna küldeni s most már a 70 frt. kamatait is követeli. A szentszék 1780. márc. 14-i leiratára a plebános pénzhíánnyal védekezik (1780. ápr. 13.). A makacs festő azonban nem nyugszik meg, hanem 1781. jan. 22-én súlyos fenyegetésekkel teli levelet ír a káptalannak. Végre, 1781. febr. 16. Klobusiczky megnyugtatta a piktort, hogy pénzét meg fogja kapni. 1781. ápr. 22-én a 70 forintot kiutalják s Vogl Gergely 1781. máj. 3-án, Budán kelt nyugtája az ügyet lezárja. *Nagyváradai püspöki levéltár*, ugyanott. Sajnos, a kép már nem található az oltáron. A Mária megkoronázását ábrázoló oltárképen, a jobb alsó sarokban «*Fridrich Schilcher 1 Juli 1866*» jelzet áll. Schilcher Nagyváradon dolgozott sokat ezidőtájt. (l. *Biró*: Nagyvárad etc. p. 14., 92.)

<sup>1</sup> «Memoriale Stephani Nagy Par. Bel., quo exponit, residuos 150 f. pro pictura in aram majorem Belényesiensem impensa Josepho Socher solvendos quos etiam eidem praestari supplicat». D. Belényes, die 6-a maj. 1774. *Nagyváradai püspöki levéltár*, id. h.

<sup>2</sup> Renovatio privilegiati Altaris BMV in Belényesiens Ecclea Stephano Nagy significata. Válasz kelte 1779. ápr. 9. *Nagyváradai püspöki levéltár*, id. h.

<sup>3</sup> A kép 1'52 m széles, 2'45 m magas, vászonra, olajjal festve. A jelzet a kép jobb alsó sarkában: «*Joann Lucas /Kracker pinxit/ 1772.*» Ép állapotban van, némi repedezéstől eltekintve. Annakidején dr. Némethy Gyula praelátus-kanonok úr volt szíves figyelmünket felhívni a képre. Kracker (1717–1779) életét, műveinek jegyzékét és bibliográfiáját l. *Thieme-Becker*, *Künstlerlex.*, Bd. XXI., p. 375. Újabb irodalma: *Divald*, Magyarország művészeti emlékei, pp. 228–231., *Arch. Ért.* XLV. köt. 1931. pp. 179–181. (*Réh Elemér*) itt hivatkozik Éber és Dittrich idevágó cikkeire; *Magy. Művészet* VII. 1931. p. 23. (*Kapossy János*); *Hóman—Szekfű*, Magyar Történet, Bp. 1935. II. kiad. IV. köt. p. 397.





116. kép. Szt. János-oltár a belényesi r. k. templomban.



117. kép. Kracker J. L.: Szt. János-oltárkép a belényesi r. k. templomban.

csavarodik, amely a fülébe harap. Összevont szemöldökű, haragos arc-kifejezésű, bíborköpenyeges angyal égő fáklyával csap le hátára; mögötte halványkék drapéria. A szent fölött, a barnába olvadó kékes háttérben két, párás finomsággal festett puttófej lebeg. A tompított színösszhangból tudatos élességgel villan ki a fáklyás angyal bíborruhája.<sup>1</sup>

A kép a termékeny, sokat dolgozó Kracker nagy műgondjára, becsületes tehetségére és rutinos mesterségbeli tudására mutat rá. Idő- és stílbelileg azon oltárképeihez áll közel, amelyeket az egri minorita templombeli Szent Antal-oltárkép (1770) és a besztecerbányai Mária mennybemenetele (1774) között festett, egri, vagy egermegyei templomokba (Bokra, Egerszalók, Feldebrő, Szentistvány, Tiszapüspöki stb.). Ugyanezen időtájt még egy Nepomuki Szent János-oltárképet festett: a szíhalmi templom számára.<sup>2</sup> Korai, barokkosabb s néha Rubens hatására emlékeztető modorától<sup>3</sup> eltávolodva, Maulbertsch befolyása érzik színezésén s némileg képszerkesztésén is. Rokokós festőstílusát<sup>4</sup> azonban nem viszi át egészen oltárképeire. A téma természete kiegyensúlyozottabb, józanabb, iskolásabb felfogásának és szelídebb vérmérsékletének jobban meg is felelt.<sup>5</sup>

\*

A belényesi templom értékei közül a magyar művészettörténet szempontjából az oltárok, illetve az oltárszobrok a legfontosabbak. A pest-budai barokkszobrászat jelentékeny egyénisége, Hebenstreit József műveinek tisztázásához a belényesi szobrok nagyban hozzájárulhatnak. Hebenstreit nevét és működését Révhelyi-Réh Elemér kutat-

<sup>1</sup> Hogy hogyan került a kép a templomba, nem tudjuk. Ádám püspök azonban benső érintkezésben állott Eszterházy Károly gróffal s talán e révén jutott a kép az egyházba. Nem valószínű, hogy Kracker valaha Belényesben járt volna.

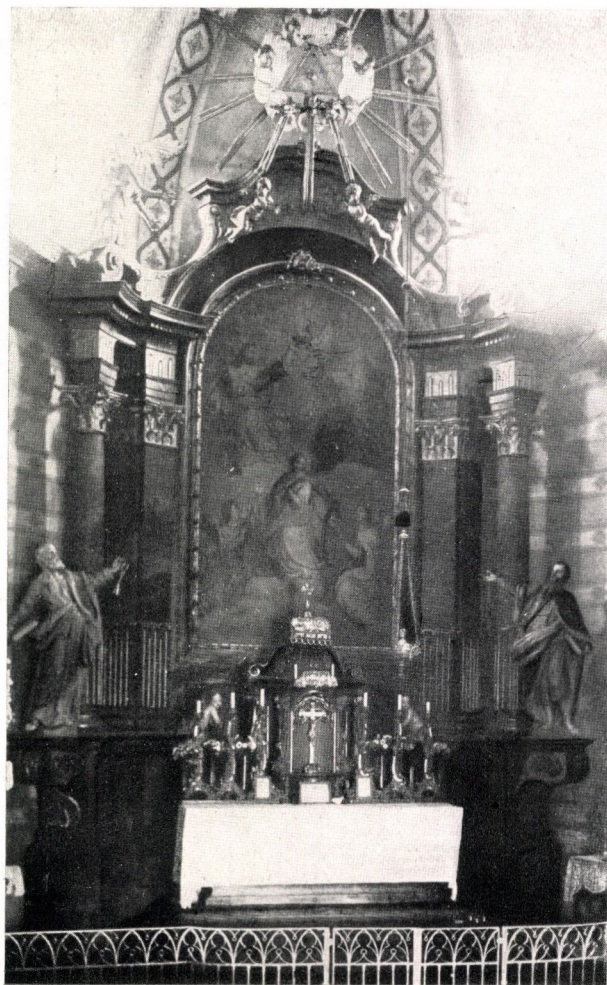
<sup>2</sup> *Szentiványi Gyula* (Kracker János Lukács festő, *Művészet*, 1908, VII. pp. 209—211.) időrendben sorolja fel Kracker festményeit.

<sup>3</sup> V. ö. *Schoen Arnold*, Kracker magyarországi működésének első festményeiről. *A Cél*, 1911. p. 379., 428.

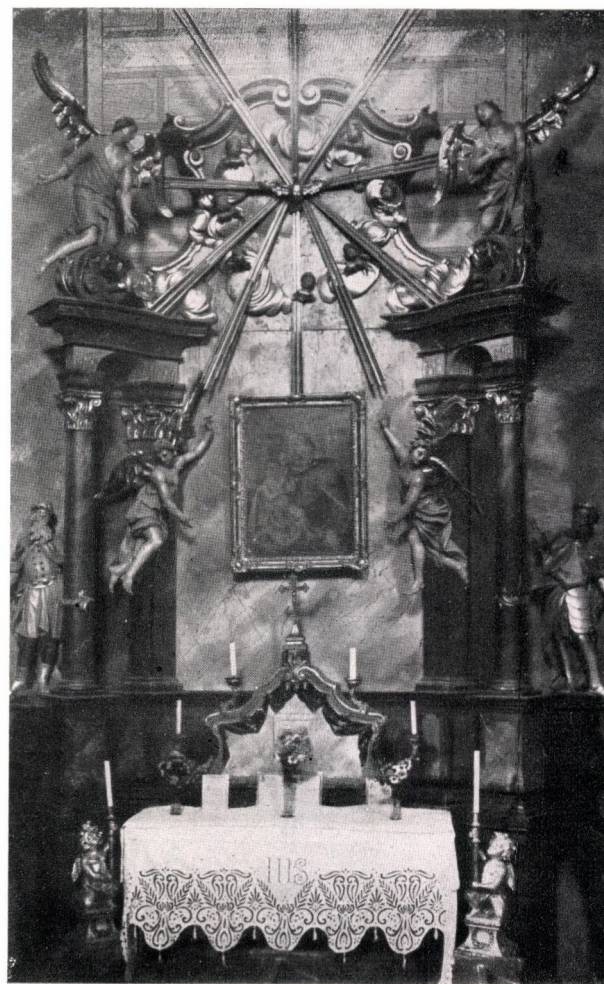
<sup>4</sup> *Pigler Andor*, A pápai plébániatemplom és mennyezetképei, Bp. 1922. pp. 11—14. Kracker művészetében a J. B. Zimmermann által közvetített franciás rokokó, illetve a római barokk (mint Lanfranco) befolyását látja.

<sup>5</sup> *Szentiványi* (loc. cit.) megjegyzi, hogy Kracker eredeti képeit jobbadán *invenit*, míg másolatait vagy átdolgozásait *pinxit* jellel látja el. A belényesi képen *pinxit* áll. Kracker korszerű monográfiája mindmáig megirratlan. A magyar műtörténetnek nem volna lebecsülendő feladata oeuvre-jének összeszedése és közzététele, hiszen Kracker műveinek nagy többségét s közöttük a legszebbeket Magyarországon alkotta.





118. kép. A belényesi r. k. templom főoltára.



119. kép. Mária-oltár a belényesi r. k. templomban.

tásai hozták előtérbe<sup>1</sup> s Hekler Antal többízben foglalkozott behatóan művészetének fejlődésével.<sup>2</sup>

A három belényesi oltár a rokokó-faoltárok Magyarországon általánosan elterjedt típusában készült; felépítésük részleteiben azonban egymástól eltérnek. A főoltár homorított építményét pillér- és oszloprendek szegélyezik s a kiugró postamenseken Szent Péter és Pál alakjai állanak. A tabernaculumot is angyalok fogják közre; nagy, szárnyas angyalok térdelnek az emeleti volutákon, két puttó koronázza az oltárképet s angyalfejes felhőkoszorú veszi körül a glóriás Istenszemet. Erősen rokon a szerkezettel s egyes díszítő elemeivel a Mária-oltár; itt Szent István és László szobrai látjuk a szélső talapzatokon. A Kracker-kép oltára a legegyszerűbb; a széleken csak Louis XV. urnák állanak, megkapóan finom azonban a két nagy angyal beállítása. Mindhárom oltár polychromiája más kéztől való. Schocher színezése elevenen emeli ki a főoltár szobrai, amelyek Hebenstreit hiteles művei (118. kép).

Péter és Pál faszobrai az embermagasságnál nagyobbak (120—121. kép). A markáns Szent Péter erős contrapostóban áll, jobbajával hatalmas foliót szorít csípőjéhez; baljával a kulcsokat emeli magasra. Ruházata széles s nyugodt redőkben hull alá, födetlenül hagyja izmos, csontos mellét, inas nyakát. Homloka kopasz, meredek esésű, orra tömpe és kiugró, mélyen bennülő, álmos pillantású szemeiben elmélyült áhítat. Ősz szakálla csigákban gyűrűzik. Pál baljában szorítja a könyvet s a kardot, jobbát patetikusan tárja ki. Arctípusa, akár a Péteré, noha fiatalabb, barna szakálla sűrűbb; szája nyitva, kiugró szemöldökcsontjai alól elmerülten pillant ki. Térden alól szabadon hagyott lábszárai s lábfeje az emberi test beható ismeretéről tanuskodnak. Hasonlóan kitűnő az anatómia a tabernaculum mellett térdelő angyalkákon: testük erőtől duzzad, homlokuk kidomborodik; pisze orruk, mélyenülő, álmos szemeik félreismerhetetlenné teszik Hebenstreit kezemunkáját. A felépítményben térdelő angyalok erőteljesek, kissé merev tartásúak s arckifejezésükben sincs semmi negédesség.

<sup>1</sup> Réh Elemér, A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában, Bp. 1932. p. 49., 52., 93. Egyéb bibliográfiai adata: *Budapesti képeskönyv*, p. 73., 152. Révhelyinek Hebenstreittről szóló tanulmánya most van sajtó alatt.

<sup>2</sup> Hekler Antal, A budapesti Pázmány Egyetem sorskérdései, Bp. 1931. p. 19.; Budapest als Kunststadt, Küssnacht am Rigi, 1933. p. 57., 60., 77., 80.; A magyar művészet története, Bp. 1935. p. 175., 180—183.; ugyanerre vonatkozik: A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete. *Ákad. Értekezések*, XXV. köt. 5. szám. Bp. 1935.





120. kép. Hebenstreit: Szt. Péter. Belényes, r. k. templom.



121. kép. Hebenstreit: Szt. Pál. Belényes, r. k. templom.

Mindezek az egyéni jellegzetességek a másik két oltár szobrain hiányoznak. A Mária-oltár szentszobrai beállításukban ugyan emlékeztetnek az apostolokra, de kivitelben messze elmaradnak mögöttük (119. kép). Az angyalok itt nehézkesebbek, arcuk merev kifejezésű, lábuk elnagyoltan faragott; orruk egyenesre vágott, szemük nagy és nyitottan néző. A Szent János-oltár szobrai viszont egységesebb s rokokóbb hatásúak, arcuk megnyúlt, de anatómiailag távolról sem oly részletezettek, mint a főoltáréi. Ezek egybevetésével mindhárom oltár szobrait más mester kezétől valónak tartjuk, s így, mint Hebenstreit-munkák, csak a főoltáron lévők jöhetnek számításba.

A mester belényesi szobrainak jellegzetességei: a magas, karcsú alak, a sajátos, hirtelen szögben elferdülő testtartás, a meredek homlok, tömpe orr és bennülő szemek figyelhetők meg eddigi hiteles szobrain, kivált a szécsényi ferences templom Szent Ferenc-oltárának mellékalakjain.<sup>1</sup> Ezt a lelki habitust mutatják az esztergomi könyvet tartó szentszobrok s különösképpen az a Szent István- és László-szobor, amely az esztergomi főszékesegyház előtt áll s amelyet Pálincás László sajtó alatt levő tanulmánya a mester levéltárilag hiteles művének mutat ki (1772).<sup>2</sup> A meredek homlok, rövid orr, mélyen ülő szemek folytán a belényesieknek mintegy édestestvérei. Testtartásuk modoros elferdülése is Hebenstreit jellemző vonása. Mindezen szobrok alapján a mester művészetének stílelemei megállapíthatók. Mint Hekler találóan jellemzi: «Alakjai karcsúk s nádszál módjára hajladozva, könnyedén lendülnek a magasba . . . A mozdulatok s taglejtések mögött nincs igazi lelki tűz. A ruházat csapkodó nyugtalanság, festői gomolygás helyett éles redőszálakkal kíséri a testet.»<sup>3</sup>

A belényesi szobrok alapján Hebenstreitnek kell adnunk az Angolkisasszonyok homlokzati szobrait.<sup>4</sup> Kivált a kapuoszlopok fölött lévő angyalok arckifejezése pontos mása a belényesi főoltár angyalszobraiának. A kapuzat szobrai világosan árulják el a donneri örökséget.<sup>5</sup> A fülkékben elhelyezett szobrok már kevésbé viselik magukon a mester jellemző formaadását. A testek elfordulása sokkal higgadtabb és mértéktartóbb.

Az Angolkisasszonyok pompás főoltárának szobrait a belényesiek-

<sup>1</sup> A Szt. Alajos-szobor képét l. *Hekler*, A magyar művészet tört. 108. kép, p. 180.

<sup>2</sup> Szíves közlése.

<sup>3</sup> *Hekler*, A magyar művészet története, p. 181.

<sup>4</sup> Ebben a tekintetben Révhelyi (op. cit.) és Hekler is egy véleményen vannak.

<sup>5</sup> *Hekler*, Budapest als Kunststadt, p. 80.



kel való egybevetés nyomán szintén Hebenstreit Józsefnek kell adnunk. Péter és Pál arckifejezése félreismerhetetlenül mutat arra a szent püspökre, amelyről legutóbb közölt képet Hekler<sup>1</sup>: a kiemelkedő szemöldökcsontok, a mélyen bennülő szemek, a nyitott, kicsiny száj, s kivált a szakáll csigás kezelése. Ezek a szobrok Hebenstreit legszerencsésebb munkái; itt az arcok szenvedélyes arckifejezését igaz s mély lelki tartalom tölti ki. A mester érett korának legjobb alkotásai ezek s nyilván a hatvanas években készültek.<sup>2</sup> A belényesi oltár kompozíciója természetesen jóval alulmarad a dominikánusokénak.

Semmiesetre sem adhatjuk azonban az egyetemi templom főoltárszobrai-  
annak a Hebenstreit Józsefnek, aki Belényes számára dolgozott. Itt egy sokkal nagyobb tehetség, egy magasabb színvonalon álló mester alkotásával állunk szemben. Hekler, aki korábban hajlandó lett volna magáévá tenni a Hebenstreit-attribúciót,<sup>3</sup> behatóbb mérlegelés után ettől eltávolodott.<sup>4</sup> «A mester (t. i. az egyetemi templombeli)» — írja — «aki a nyugodtan omló, csak felületvillanásokkal átjárt, nagy síkok és sodródva suhogó szövettömegek ellentétét képviseli s akinek fejtípusaiban szinte tragikai pátosz feszültsége ég, más utakon jár, mint Hebenstreit. Az eltérések a haj- és szakállkezelés tekintetében is kiütkeznek. Hebenstreit szálakra, vagy göndör, kis fürtökre bontott hajkezelésével ellentétben, az egyetemi templom szobrásza a haját és szakállt ziláltan remegő tömegbe fogja össze.»<sup>5</sup>

Ehhez hasonlóan nem lehetett része Hebenstreitnek sem a páloszós-zék, sem a kapuzat puttóinak faragásában. A padok és karzati faragványokra vonatkozólag itt nem alkothatunk véleményt; nagyon valószínű azonban, hogy a pályája kezdetén álló fiatal Hebenstreit dekoratív fafaragással kezdte s a kortársak magasztaló nyilatkozataiban a templom s a papnövelde gyönyörű faragványainak van döntő szerepe. Itt valóban virtuóz a mester. Figurális munkáiban azonban a kompozíció biztonságát néha elveszíti; a barokk lendület és hæv nem válik benső élmennyé nála, kissé modoros és álpatetikus benyomást kelt. Az emberi testet viszont kitűnően ismeri. Láthatólag részletekben gondolkodik

<sup>1</sup> Hekler, A magyarországi barokk szobrászat etc. IV. tábla.

<sup>2</sup> Kampis Antal (Az Angolkisasszonyok váci-utcai templomának építéstörténete. Kézirat a Pázmány Péter Tudományegyetem levéltárában,) levéltári kutatásai nyomán ugyanezekre az évekre datálja a főoltár keletkezését.

<sup>3</sup> Budapest als Kunststadt, pp. 78—79.

<sup>4</sup> A magyar művészet története, pp. 182—183., 110. kép.

<sup>5</sup> Ugyanott.

s az egészet nem fogja össze szerencsésen. Egy-egy belényesi lábfej faragása a maga nemében kitűnő. Művei inkább a higgadt mérlegelésben, mint az alkotás lázában fogantak.

Az egyetemi templom szobrásza messze fölötte áll Hebenstreit Józsefnek. Hasonlóan magasan túlszárnyalja őt a belvárosi plebánia-templom Kálvária-csoportjának mestere, a kifejezés és a formaadás magasrendű művészetével.<sup>1</sup> Ezek a szobrok semmiesetre sem adhatók Hebenstreitnak.<sup>2</sup>

Az attribúciók világosságát és egyértelműségét azonban az esetleges Hebenstreit-műhely kérdése bonyolulttá és bizonytalanná teheti. Révhelyi levéltári kutatásai nagyban elő fogják segíteni a Hebenstreit-kérdés tisztázását, s elkülöníthetik az apa és hasonnevű fia munkásságát. Az egyetemi templom és a belvárosi keresztoltár mestereinek felderítése is a jövő kutatás feladata.

Hebenstreit József működésének feltárása így korántsem lezárt kérdés, s a magyarországi barokkszobrászatban való helyét még korai volna kijelölni. Bizonyos azonban, hogy a virtuóz fafaragó, aki később figurális feladatok kivitelébe fogott, termékeny, könnyen dolgozó s mesterségbelileg kitűnően iskolázott szobrász volt; munkái igen különböző színvonalon állanak. Főművének mindeddig az Angolkisasszonyok főoltárszobrai tartjuk. Alkotásai általában nem járnak túlságos magasságban. Osztjuk Hekler véleményét, hogy korántsem tekinthetjük őt a pest-budai barokk-szobrászat vezéregyéniségének;<sup>3</sup> munka-modora nem egy példával igazolja, hogy az ismeretlenben lappangó nevek sok oly alkotást nevezhetnek magukénak, amelyek már forgalomba került mesterekhez kapcsolódtak. A belényesi templom *pars pro toto* maga is kitűnő példája annak, hogy hegyek közé eldugott városkák jelentéktelennek látszó templomai milyen becses adalékokkal járulhatnak a magyar művészet fejlődéstörténetéhez. *Biró József.*

<sup>1</sup> V. ö. Hekler, A magyarországi barokk szobrászat etc. VII—X. tábla, Bp. als Kunststadt, Abb. 52.

<sup>2</sup> Hekler is eltávolodott a korábbi attribúciótól. L. A magyarországi barokk szobrászat etc. pp. 14—15.

<sup>3</sup> Nagybecsű levélbeli közlése.

*A Szerkesztő megjegyzése.* Ha szerző az egyetemi templom oltárszobrai magas színvonaluk alapján (154 l.) zárja ki Hebenstreit művei közül, akkor barokk faplasztikánk legnagyobb remekei, az Angolkisasszonyok templomának oltárszobrai sem láthatók el ennek a mesternek a nevével. — A belvárosi templom Kálvária-csoportját sohasem tartottam Hebenstreit művének! — Az esztergomi Szt. László és Szt. István szobrok Révhelyi Réh Elemér kutatásai alapján már régen mint hiteles Hebenstreit-művek szerepelnek a tudományos köztudatban. Így emlékeztem meg róluk én is több ízben előadásaim során, s rövid utalás formájában Magyar művészettörténetem 180. lapján.



## ÉPÍTÉSZETI TERVEK A 18. SZÁZADBÓL.

A tervek, rajzok és vázlatok iránt való érdeklődés állandóan emelkedik. Mind az egyes korok története, mind az egyes művészek fejlődése szempontjából egyre gyakrabban felhasznált tanúvallomások ezek; a tervszerű történelmi, főleg a levéltári kutatásokból nyert adattömeggel szemben talán éppen az egyéninek, a múltó és egyszeri ihletnek a tolmácsolói. A rajzkutatás teszi lehetővé annak a szubjektív háttérnek a megismerését, amely nélkül a műalkotás nem élhet. Az előkészítő rajzok e tagadhatatlan jelentősége mellett talán meglepő, hogy általános megbecsülésük az egyes művészeti ágakban különböző. Az érdeklődés mindenkor a festészet alkotásainak előkészítői iránt volt a legnagyobb, míg a szobrászi alkotás rajzbeli kiérlelése számára már csökkentebb megbecsülés mutatkozik. Még alább értékelik az iparművészet körébe tartozó rajzokat, noha ezeknek mint mintarajzoknak praktikus jelentőségük is van. A rangsorban leghátul az építészeti tervek szerepelnek, amelyek igen nehezen tudták kivívni az őket megillető helyet. E múzeumi és szakirodalmi téren tapasztalható mostoha bánásmód annál különösebb jelenség, mert az építészeti alkotások előkészítő tervei és vázlatai — akár mint történelmi dokumentumok, akár mint egyéni hitvallások — a testvérművészetek hasonló termékeinél is jelentősebbek. Hiszen az eredeti terv a megvalósításhoz vezető úton igen sok és lényeges változáson esik át. E változások oka leggyakrabban az, hogy tervező és kivitelező nem egy személy; sokszor földrajzi és időbeli távolság teszi szükségessé e két funkció különválasztását. Ezáltal a múlt építészeti alkotásainak megismerésénél és értékelésénél az előkészítő tervnek vagy vázlatnak kijáró különösen nagy jelentőséget fokozza egy további körülmény, amely ugyancsak az építészeti alkotás sajátosságából ered. Minthogy minden épület valaminő gyakorlati célt is szolgál, az idők folyamán beálló változásoknak, amelyek

gyakran az épület rendeltetését is módosítják, több-kevesebb engedményt kénytelen tenni. Ha ez nem is jelenti minden esetben az egész épület halálát, egyes tagjaiét minden bizonnyal. Így azután az épület mint keletkezési korának stílusdokumentuma egyre többet veszít hitelességéből. Igen kevés olyan alkotás maradt fenn, amelyet az idő múlása minden szándékos változástól megkímélt volna. Ezzel az építészeti rajz értéke ismét gyarapodik, mert nemcsak a leghitelesebb, hanem gyakran az egyetlen alap a mult alkotásainak rekonstruálására. Mégis az építészeti tervek megbecsülése igen lassan hódított tért. Eleinte az érdeklődés főleg a renaissance alkotásai felé irányult. Újabban már minden korra kiterjed és nem tesz különbséget nagyszabású vagy egyszerűbb, fennálló, vagy már elpusztult épületek tervei közt. Az alább tárgyalandó, eddig teljesen ismeretlen rajzok ehhez az új lendülettel folyó gyűjtő és feldolgozó munkához szolgáltatnak néhány adalékot.

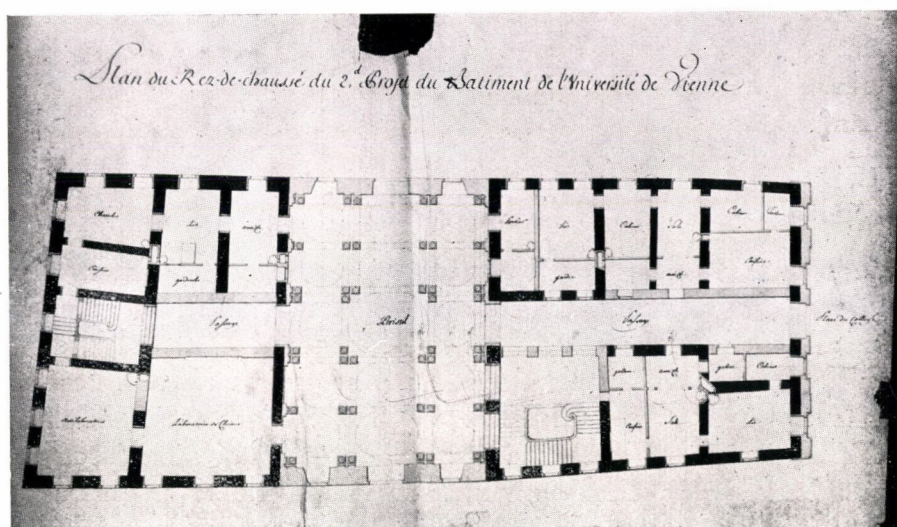
A Mária Terézia korabeli jelentős építészeti fellendülésnek kimagasló művésze a luneville-i származású Jean Nicolas Jadot. Szereplése érdekességét fokozza az a körülmény, hogy fellépésével korának két művészeti iránya ütközik meg egymással. Ebben az összecsapásban a helyi gyökerű osztrák barokk volt az erősebb tényező, amely a francia építész fejlett, kialakult karakterét is megalkuvásra készíti. Bizonyára a helyi erők e fölénye bírja a teljes hivatalos elismeréssel övezett Jadot-t arra, hogy hazájába visszatérjen. Jelentős művészetét Bécsben csak egy kivitelezett alkotás képviseli: a régi egyetem, népszerűen Aula-nak nevezett épület. Jadot jelentőségének felismerése J. Schmidt érdeme, aki a művész említett főművének beható tanulmányt szentelt.<sup>1</sup> Építéstörténetéből csak a továbbiak szempontjából jelentős mozzanatokat emeljük ki.

Mária Terézia 1753 elején elhatározza, hogy az újjászervezendő egyetem számára megfelelő épületet emeltet és e célból ugyanezen év májusában megkötik a Bäckerstrasse három régi házára vonatkozólag a vételi szerződést. A szükséges tervek elkészítésével J. N. Jadot udvari építészt bízzák meg, aki több tervváltozatot, sőt modellt is készít.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> J. Schmidt: Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot. Wien—Leipzig 1929. Justus Schmidt dr. úrnak kollegiális előzékenységeért, amellyel bécsi kutatásaimat mindenkor támogatta, e helyen is hálás köszönetemet fejezem ki.

<sup>2</sup> Schmidt id. m. 20. o. és köv.

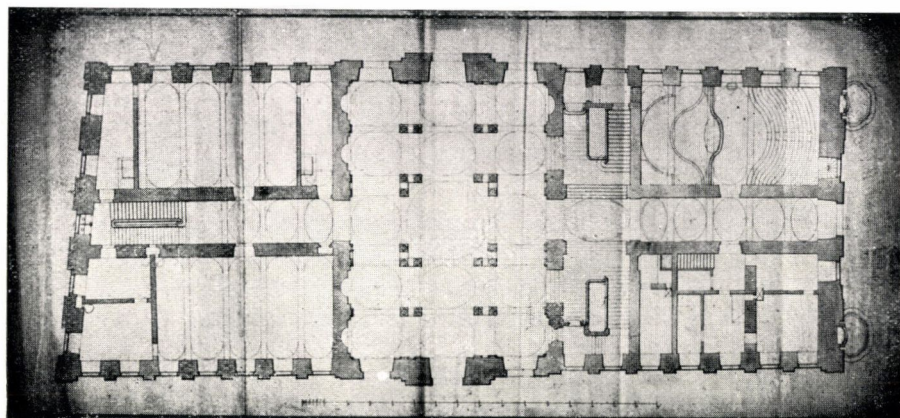




122. kép. J. N. Jadot : A bécsi régi egyetem földszintjének alaprajza.

Milano, Archivio dello Stato.

Az építkezés aug. 10-én megindul : ekkor tehát Jadot terveinek már készen kellett lenniök. A munkálatok menetéről, az állandó viták bonyodalmáról Schmidt munkája fest érdekes képet. Tárgyalásához felhasználja a bécsi Albertina idevonatkozó rajzanyagát, nevezetesen öt alaprajzot, amelyek azonban a terv kialakulásáról nem tájékoztat-



123. kép. J. N. Jadot : A bécsi régi egyetem földszintjének alaprajza.

Wien, Albertina.

nak.<sup>1</sup> Különösen fájó hiány volt a homlokzati rajzok teljes hiánya. Az épület fejlődéstörténetének ezt a hiányát sikerült — legalább részben — pótolnunk azokkal a rajzokkal, amelyeket a milánói állami levéltárban találtunk.<sup>2</sup> Tekintsük meg először az 122. képen ábrázolt alaprajzot. Az erősen rongált rajzon található felirat «Plan du Rez-de-chaussée du 2<sup>1</sup> Projet du Batiment de l'Université de Vienne» megoldja a rajz hovatarozóságának kérdését. A szerzőmeghatározás szignatura hiányában is kétségtelen, ha a rajz-modort és technikát, valamint a jellegzetes betűtipust összevetjük Jadot hiteles bécsi (Albertina) és párizsi rajzaival (Bibliothèque Doucet). A kétféle vörössel jelzett falak, a szabálytalan alakú szobák, valamint a Windhaaggasse felé eső lépcsőháznak tengelyeltolása arra vallanak, hogy ez a terv igen erősen alkalmazkodik a megvett régi házak adottságaihoz és költségkímélés céljából igyekszik a meglévő falakat mindjobban felhasználni. Hogy ezt a másodiknak jelzett tervet minő terv előzte meg, azt ma már nehéz eldönteni. Lehetett pusztá felvételi rajz, amelynek alapján a vételi szerződést kötötték, de valószínűnek látszik az a feltevés is, hogy Jadot már korábban készített nagyobb szabású terveket, amelyek a meglévővel szabadabban bántak és gazdagabb, költségesebb megoldást jelentettek volna. Tervünk jól mutatja Jadotnak azt a törekvését, hogy a szabálytalan alaprajzon javítson és minél nagyobb térhatást érjen el. Az átalakítás legjelentősebb eszköze a hatalmas, háromhajós csarnok (aula), amely az épület közepét egész szélességben elfoglalja és a hiányzó udvart is pótolja. E csarnokot a főhomlokzati bejárattal hosszú keskeny folyosó köti össze, amelyhez balról a lépcsőház erősen megnyitott tere csatlakozik. Ez egyben átmenet a széles nagy csarnok számára is. Hogy Jadot-t különösen a térhatás fokozása foglalkoztatta, azt a bejárat csarnoknak a későbbi terven (123. kép) szereplő és kivitelezett megoldásától való eltérése bizonyítja.<sup>3</sup> Amíg ugyanis a milánói

<sup>1</sup> E rajzok a «Ministerium für Öffentliche Arbeiten» könyvtárából kerültek az Albertina Architektur-Zeichnungen (No. 8026—31) gyűjteményébe.

<sup>2</sup> Milano. Archivio dello Stato, Carte di Pollach. Cartella H. (a milánói felvételeket a Castello Sforzesco fényképészeti műterme készítette). Arra a kérdésre, hogy minő úton kerültek e rajzok és a következőkben ismertetendő társaik a milánói levéltárba, csak feltételes választ adhatunk. Valószínűnek látszik ugyanis, hogy e rajzokat Pollach apjától kapta, aki Bécsben működött és baráti viszonyban állt az Aula építésénél tevékeny szerepet vivő Münzer segédépítésszel. Feltevésünket megerősíti az ugyanitt talált és Müntzer aláírását viselő terv az Aula kapurácsaihoz.

<sup>3</sup> Wien. Albertina. Arch. Zeichnung. No. 8026. Foto Frankenstein.



terven Jadot mindenütt szabadonálló, kerek oszlopokat alkalmaz és az oszlopgazdagság nyújtotta nagyobb változatosságot hangsúlyozza, addig a kivitel alapjául szolgáló Albertina-terven a falak előtt álló oszlopokat kevésbé kiemelkedő falpillérekké alakítja át és ezzel az egyes oszlopok méreteit jelentősen megnagyítja. A térhatás fokozására szolgál az említett Albertina-terv másik jelentős újítása is: a bejáratí folyosóból nyíló lépcsőházat keskenyebb méretezi, de szimmetrikusan megkettőzi a folyosó mindkét oldalán, és a korábbi terven szereplő két pillért is mellőzve, a lépcsőházat teljes egészében megnyitja a folyosó felé. Ez a megkettőzés erősen fokozza a lépcsőházak térelőkészítő szerepét és fokozza az oszlopcsarnok valóságos méretének hatását is.<sup>1</sup>

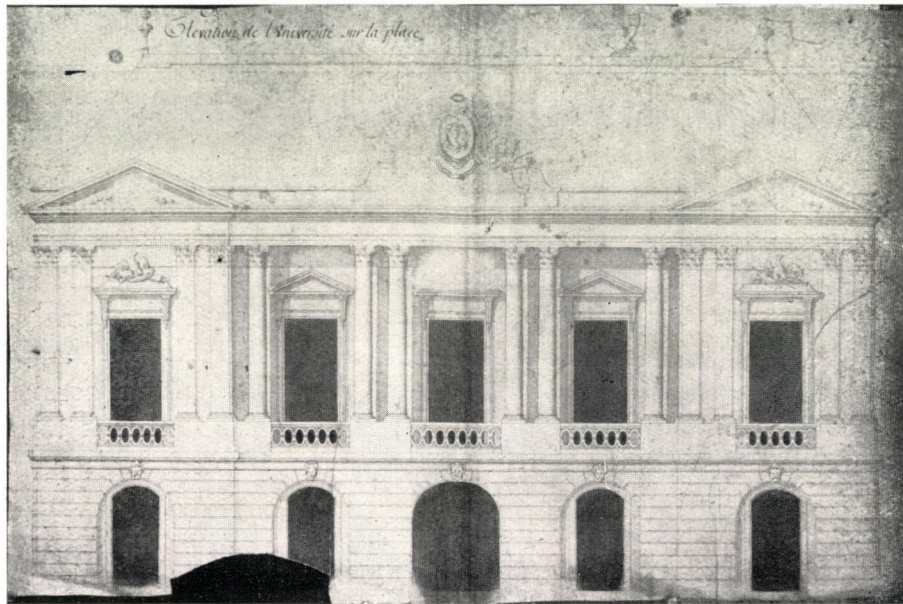
A milánói alaprajz nyomán megismert korábbi tervhez tartozik a szintén ott talált homlokzati rajz, amely az «Élévation de l'Université sur la place» feliratot viseli (124. kép). E hiányos feliraton kívül lapunk rajzmodora és technikája teljesen megegyezik Jadot már ismert rajzaival és szilárdítja szerzőmeghatározásunkat. Az erősen rongált rajz rendkívüli értékét nemcsak kvalitatív finomságai szolgáltatják, amelyek által Jadot legszebb rajzai közül is kiemelkedik. Hangsúlyozni óhajtjuk azt is, hogy a mester e kiváló alkotásának egyetlen fennmaradt homlokzati terve.<sup>2</sup> De még e ritkasági értéknél is nagyobb rajzunk történelmi jelentősége. Elsőrendű kortörténeti dokumentummá avatja az az eltérés, amely a tervrajzon szereplő épület és a kivitelezett közt fennáll. (125. kép.) A milánói rajz formai és ritmikai elemei a francia építészet döntő hatását mutatják: a homlokzat kiindulópontjául kétségtelen Perrault Louvre-kolonnádja szolgált, amelynek elterjedése és variálása Olaszországtól Oroszországig 150 éven át nyomon kísérhető.<sup>3</sup> Az épületnek nyugodt és világos tagolása, az egyes elemek gondos és finom képzése, az épülettömbnek egységesen zárt és mégis könnyed, kecses kezelése a Jadot-i terv legjellemzőbb tulajdonságai. Előkelő, csendes magánpalotát sejtet: tehát éppoly kevésbé tükrözi a mögötte levő épület rendeltetését és jellegét, mint ahogy a monumentális Louvre-homlokzat sem áll a mögötte levő térrel szerves kapcsolatban. Ettől a

<sup>1</sup> A valóságos méretek felfokozására irányuló tagolást Schmidt (id. m. 42. o.) finom elemzése is hangsúlyozza.

<sup>2</sup> Csak a csillagvizsgálóhoz készült rajz maradt fenn (Albertina, Arch. Zeichn. No. 8027.). Közölve Schmidt id. m. 23. o.

<sup>3</sup> Brinckmann A. E.: Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Wildpark-Potsdam. 5. kiad. 208. o. és köv.

tervrajztól a kivitelezett épület lényegesen eltér. Legszembetűnőbb az épület megnagyítása a második emelet felrakása által, amely az épület franciás arányait erősen megváltoztatja és igen jelentős engedményt tesz a helyi stílusnak. Az eredetileg áttekinthetően tagolt, horizontális épület helyét a zárt négyzetet hangsúlyozó, masszívabb épülettömb foglalja el. A milanói terven látható épület könnyedségének főbiztosítója a levegős oszlopsor és a finomrajzú koszorúpárkány. Mindkettőt



124. kép. J. N. Jadot : A bécsi régi egyetem homlokzatának tervrajza.  
Milano, Archivio dello Stato.

a kivitelezett épületen erősen módosított formában látjuk viszont. Hatásukat nemcsak a második emelet módosította, hanem az oszlopsorét a köztük levő ablakok új, nehéz keretezése, a párkányét pedig a lezáró párkány többszörösen tört képzése, amelynek nyugtalanságát a ráhelyezett gazdag szobordísz még hangsúlyozza. Különösen jellemző az ilyenformán tömegében és arányaiban súlyossá vált épületben az ablakok megváltozott kialakítása. A tartózkodó reliefhatású, finoman profilált középablakokból súlyos tört párkánnyal koronázott, bonyolult formaképzésű ablakok váltak. Építészeti és szobrászati elemeknek ez az egymásbaáramlása, a formák ilyen nyugtalan megtörése Jadot rajzain



sehol sem szerepel, viszont annál jelentősebb tényezője a bécsi barokk paloták homlokzatképzésének. A rajz és kivitel további egybevetése a homlokzat szobrászi díszítésének meggazdagodását mutatja ; ez azon-



125. kép. J. N. Jadot : A bécsi régi egyetem főhomlokzata.

Foto. : Österr. Lichtbildstelle.

ban nem lényeges mozzanat, részint azért nem, mert a milánói rajz e szempontból befejezetlen, részint, mert a balusztert koronázó nyugtalan szoborcsoporthok a második emelet okozta gazdagodásnak következményei. E téren a legjelentősebb újítás a földszinti kutak elhelyezése, amelyeknek rendeltetése — miként Schmidt helyesen látta — a föld-

szint tömegének súlyosbítása.<sup>1</sup> Mindeme mozzanatok folytán a franciás magánpalota-homlokzathból impozánsabb, középületet sejtető homlokzat válik, amely a rendkívül keskeny telken emelt főhomlokzatot súlyosabbá, tömegesebbé tette és azt az épület nagy mélységi terjedelmével jobban kiegyensúlyozza.<sup>2</sup> Hogy a kivitel módosított alakban is Jadot munkája, azt az eddig ismert történelmi adatokon kívül az a körülmény is bizonyítja, hogy a jellemző építészeti részletek megegyeznek mind a kivittel, mind Jadot egyéb rajzaival. Így például a baluszterek kétféle képzése, a feltűnően könnyed, levegős formaképzésű korintuszi oszlopfejek, a tagoló elemeknek kedvelt megkettőzése Jadot Hofburg-tervein is gyakori.<sup>3</sup> Viszont éppen az egyes építészeti formáknak és elemeknek Jadot egyéb tervein való szereplése tanulságosan mutatja, hogy külső befolyás nélkül Jadot ugyanezen elemekből teljesen más felfogásban gyökerező, hatásukban is eltérő variánsokat alkot.<sup>4</sup>

Jadot bécsi tartózkodásának egyik legkiemelkedőbb mozzanata az, hogy megbízzák a Hofburg átépítési tervének elkészítésével. Az 1745–50 közt készült tervek Jadot oeuvrejének csúcspontját jelentik. A bécsi Hofburg bonyolult építéstörténetének alapforrása Dreger<sup>5</sup> nagy monografiája, amelyben azonban a terveket nem az egyes művészeknek az építkezésbeli szereplése szerint, hanem a kivitelezés sorrendjében csoportosítja. A tervek ilyen önkényes szétbontásával, néha pedig tétova csoportosításával az amúgyis nehezen kibogozható kérdés még bonyolultabbá válik. Az építéstörténetnek Jadotra vonatkozó fejezetét Schmidt tisztázta,<sup>6</sup> aki a vonatkozó terveket összegyűjtve igyekezett e nagyszabású elgondolás kialakulását felderíteni.

Ha abból indulunk ki, hogy Jadotnak kellett volna a Hofburgot

<sup>1</sup> Schmidt id. m. 35. o.

<sup>2</sup> Az eredeti megbízás szerint («das Gebäude auf drei Stöcke anzutragen») Mária Terézia mindig kétemeletes épületet kívánt, v. ö. Schmidt id. m. 19. o. (Talán ezért maradt a milánói Jadot-rajz befejezetlen.)

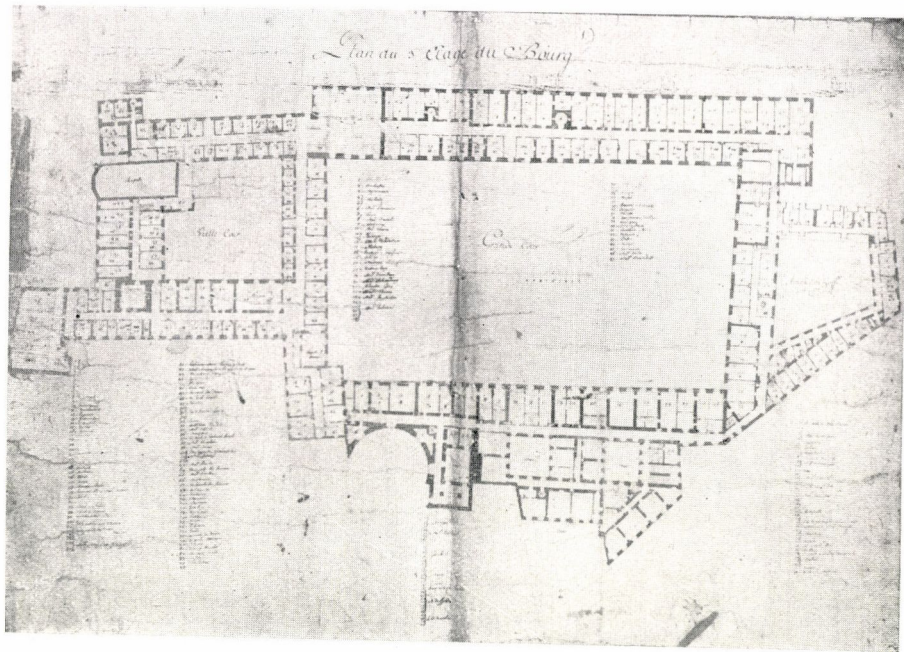
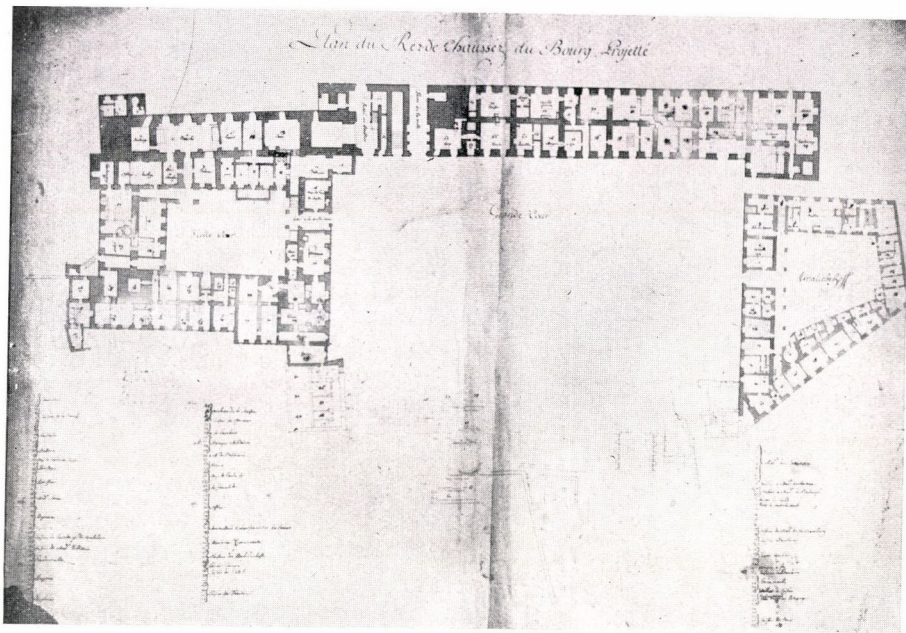
<sup>3</sup> Az ablakok képzésében megnyilvánuló erős helyi jelleget Schmidt is hangsúlyozza, aki az itt tárgyalt két rajzot szóbeli közlésünk nyomán «Voltaire und Maria Theresia» c. munkájában volt szíves megemlíteni. Klny. Wien 1931. 20. o.

<sup>4</sup> A Jadot ellen meginduló hajsza joggal hangsúlyozta, úgy látszik, főleg a II. emelet elégtelen megvilágítását. (Schmidt id. m. 24. o.) — Jellemző, hogy Canaletto a bécsi Aulát ábrázoló festményén a mindig rövidülésben látható II. emeletet erősen felmagasítja és így korrigálja az optikai torzítást.

<sup>5</sup> Dreger, M.: Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien. Österr. Kunsttopographie. Bd. XIV. Wien, 1914.

<sup>6</sup> Schmidt id. m. 110. o. és köv.





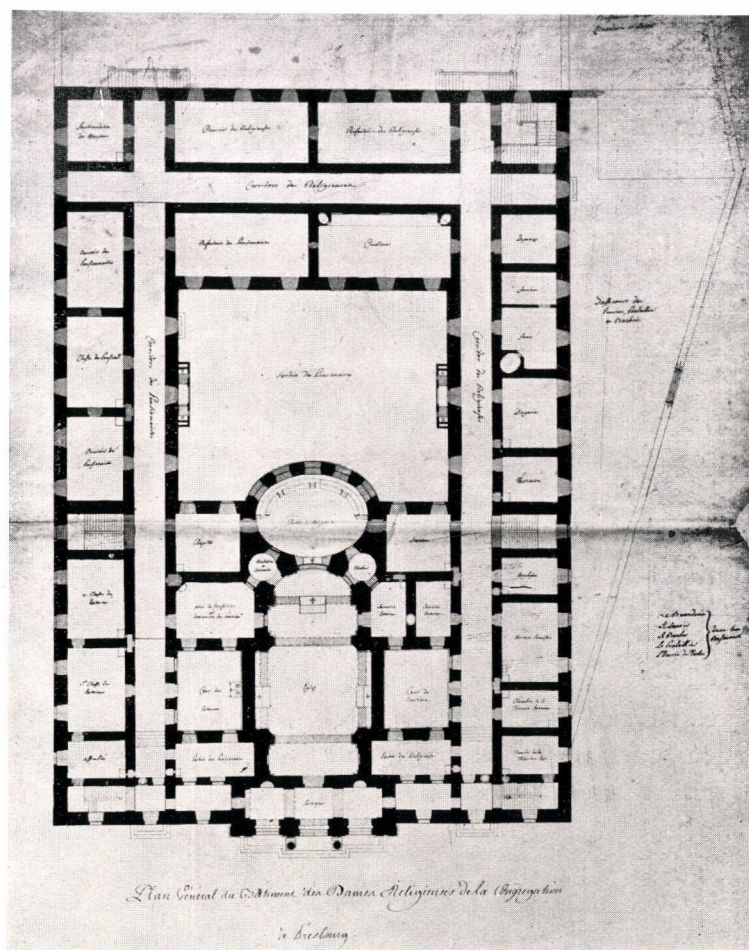
126—127. kép. A bécsi Hofburg felvételi rajza.  
Milano, Archivio dello Stato.

ujjáépítenie, szükségessé válik ama kérdés felvetése, hogy vajon milyen volt a bécsi Hofburg állapota a 18. század folyamán, amikor számos művésztől való terv alapján állandó munka folyik körülötte? E kérdésre azok a felmérési tervek adnak feleletet, amelyek a bécsi Hofbauamtban elég nagy számban készültek. Azonban e felmérések, sajnos, ritkán vannak kelettel ellátva, és e hiányt Johann Amannak 1828-ban rekonstruáló szándékból készült tervsorozata sem pótolja. Ezért jutnak az itt közlendő és ugyancsak Milanóban talált felmérési rajzok fokozott jelentőséghez (126—127. kép). Hogy e tervek Jadot-tól valók, igazolja egyrészt az, hogy rajzmodoruk megegyezik Jadot már ismert rajzaiéval, másrészt az, hogy szövegük és technikájuk az ő módszerét és duktusát mutatják. Az első lap felirata «Plan du Rez-de-Chaussez du Bourg Projetté», és a nagy udvart szegélyező épületszárnyakat, valamint a csatlakozó régi udvar, illetőleg Amália-udvar köré csoportosuló épületeket ábrázolja. A Kohlmarktra néző, különböző épületekből álló bonyolult épületcsoportot csak halvány és hiányos jelzésekkel vázolja, nyilván azért, mert ennek a csoportnak gyökeres átrendezése a Jadot-i Burg-terv sarkalatos követelményei közé tartozik. Tervrajzunk valószínűleg az 1748-ban készült modell előtt keletkezett. Bizonyítja ezt az a körülmény, hogy az itt csak jelzett épületek halvány körvonala szerepel azon a nagy terven, amely a Jadot-i elgondolás egyik legfontosabb emléke. (Közölve Dreger id. m. Abb. 266.) E tervrajz világosan bizonyítja, hogy Jadot a belváros felé néző egész traktust lebontani szándékozott, ezért mellőzhette könnyű szívvel annak pontosabb felvételezését. Ehhez az itt közölt tervhez tartozik a «Plan du 3<sup>me</sup> Étage du Bourg» jelzéssel ellátott tervrajz, amelyen azonban a város felé néző épületszárnyak is szerepelnek. Tervünk kapcsolatos az Albertinában őrzött felmérési rajzok közül a 6121. számúval, amelyet Dreger (id. m. Abb. 253 alatt) 1767 előtt keletkezettnek mond. A földszintet ábrázoló milánói terv viszont közeli rokonságban áll az Albertina gyűjteményének két példányával (6133 és 6118), amelyek közül Dreger az utóbbit 1767 után keletkezettnek jelöli (Abb. 255). E kétféle és meglehetősen bizonytalan datálás mutatja, hogy a Burg terveinek története mily kevésbé tisztázott. Az itt közölt és 1745—48 közt keletkezett tervek biztos támpontot szolgáltatnak tehát a további kutatás számára.

Jadot tervrajzainak jelentős részét tartalmazza az a jegyzék, amelyet Bécsből távozva hivatalbeli utódjának, Pacassinak átadott. Az ebben



felsorolt terveknek, sajnos, jórésze elveszett vagy lappang, sokszor pedig a szükséges felsorolás nem nyújt elegendő támpontot az azonosítás



128. kép. J. N. Jadot : A pozsonyi Notre Dame apácák templomának és kolostorának földszinti alaprajza.

Milano, Archivio dello Stato.

számára.<sup>1</sup> Ilyen homályos megjelölésű volt mindaddig a 186—87. számú, amelynek jelzése «Frauenkloster in Pressburg» volt, amit már azért sem lehetett a pozsonyi zárdák valamelyikével kapcsolatba hozni, mert az

<sup>1</sup> Schmidt id. m. 112. o.

eredeti tervek eltűntek. E mostanáig hiányzó terveket ugyancsak a milánói levéltárban sikerült megtalálnunk és ezzel Jadot magyarországi működését egy fontos mozzanattal gazdagítanunk.<sup>1</sup> A jelzésnélküli alaprajzok rajzmodora és technikája teljesen megegyezik Jadot már ismert rajzaival és e meghatározást a további kutatás is megerősítette. A milánói tervek egyikén ugyanis «Plan Général du Batiment des Dames religieuses de la Congrégation à Presbourg», másikon pedig «Premier Étage des Religieuses de la Congrégation à Presbourg» felirat olvasható. Ezeket a Notre Dame-apácák pozsonyi zárdájára vonatkoztatjuk (128—129. kép).

A Notre Dame-apácák letelepedése Pozsonyban Mária Terézia idejében, úgy látszik, a királynő határozott kívánságára történik. Erre vall akadálymentes gyors letelepedésük az Orsolyák erélyes tiltakozása ellenére, de még inkább az a körülmény, hogy a királynő a levéltári anyag tanúsága szerint udvari építőmestere által készített a templom és a zárda építése számára tervet.<sup>2</sup> A kolostor építéstörténete a Notre Dame-zárdában levő kilenc tervrajz és a vonatkozó levéltári anyag igénybevételével következőképpen alakul: 1750. május 13-án a Notre Dame apácarend tagjai ünnepélyes alapkőletétellel kezdik meg a Halászkapunál (Fischertor) fekvő kolostor építését. A munkálatokat Leopold Huber pozsonyi építőmester vezeti, akinek a kolostor levéltárában levő tervei barokkosan mozgalmas, a helyi hagyományokhoz erősen alkalmazkodó elgondolást mutatnak. A főnöknő Huber építőmester ellen irányuló panaszában, valamint a helytartótanácsnak a pozsonyi városi tanácshoz ez ügyben intézett leiratában szerepel a Mária Terézia által 1745-ben készíttetett terv,<sup>3</sup> amelyről Huber a

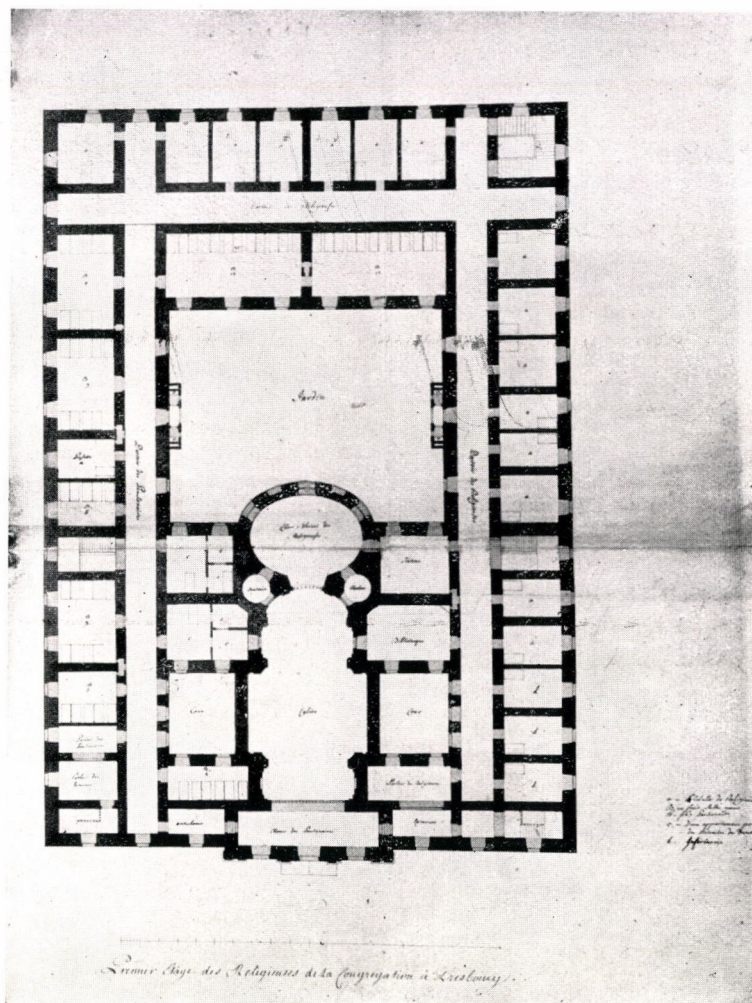
<sup>1</sup> Milano. Arch. dello Stato. Carte di Pollach. Cartella G.

<sup>2</sup> Dr. Weyde Gizella (Halle a. S.) úrhölgynek hálás köszönetünket fejezzük ki páratlan előzékenységéért, amellyel kéziratot munkájának e kolostorra vonatkozó részét rendelkezésünkre bocsátotta. Innen merítjük az építéstörténetre vonatkozó adatokat. A Pozsonyban lévő és minden bizonnyal részben Jadottól származó tervekről ismételt kérés ellenére sem tudtunk fényképet szerezni. A lappangó vagy elveszett Jadot-terveket Kemény L. (A pozsonyi vár és váralja. 1935. 23. o.) és A. R. Franz (Pressburg 1935. S. 34) is említi.

<sup>3</sup> «welche Ihre Königl. Majest. Anno 1749 eingeschickt, allerhöchst modifiziert und begenehmet worden» (Anna Victoria Werchowetz főnöknő 1756. szept. 16-án kelt beadványában Weyde G. nyomán) és . . . «quo Delineationem circa Extructionem earundem Templi et Caenobii per Suam Mattem Caes. Regiam illis benigne transmissa» mondja a Helytartótanács 1751 szept. 23-án kelt leirata (Orsz. Ltár. Helytt. Acta Fundationalia Lad. A. Fasc. 12).



kivitelnél, úgy látszik, mindjobban eltér. Különböző akadályok ellenére az építkezés — ha lassú ütemben is — tovább folyik 1754-ig, amikor



129. kép. J. N. Jadot: A pozsonyi Notre Dame apácák templomának és kolostorának emeleti alaprajza.

Milano, Archivio dello Stato.

is az anyagi eszközök teljes kimerülése folytán abbamarad. A milánói levéltárban előkerült alaprajzok minden bizonnyal Jadotnak a pozsonyi építkezés számára készült tervei, sőt az sincs kizárva, hogy azonosak

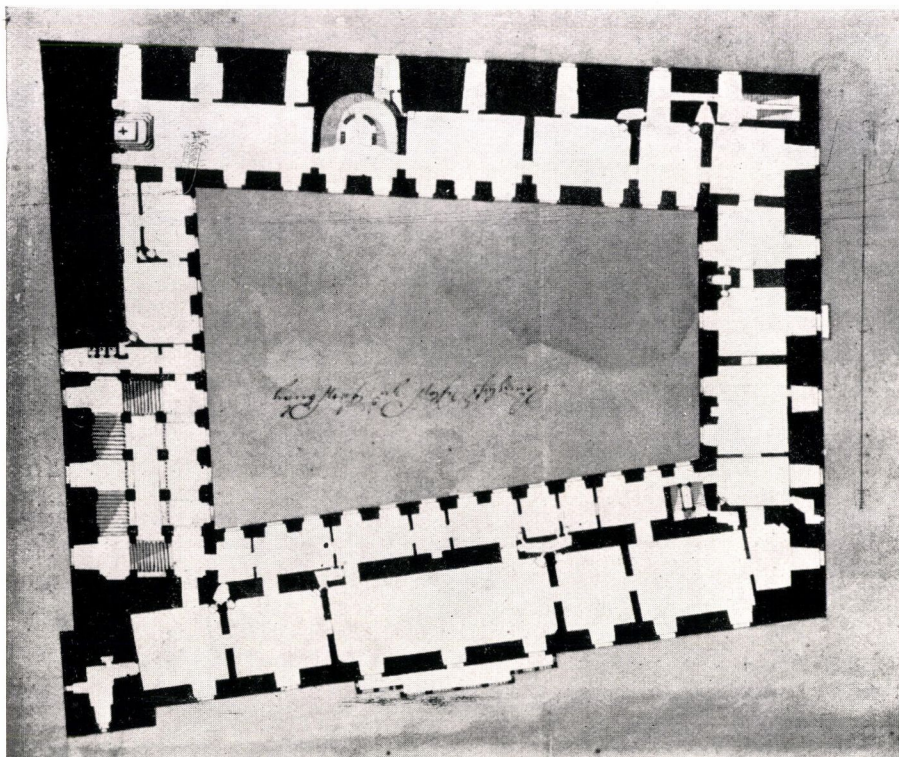
a Pacassinak átadott és később eltűnt példányokkal. Feltűnő ugyanis, hogy Jadot jegyzéke csak két tervlapot szerepeltet és nem említi a homlokzat és II. emelet minden bizonnyal elkészült terveit. Az emelet alaprajzán jobboldalt látható keresztmetszeti vázlat is arra enged gondolni, hogy e tervek a kivitelező mester személyes használatára készültek.

Jadot terve erős klasszicizmusával kap meg és a mestert mint a későbarokk befejező szakának előhírnökét szerepelteti előttünk. A színháztérre néző templomhomlokzat hármass bejáratát kevésbé kiemelkedő pillérek tagolják, míg a középső főbejáratot szabadonálló oszlopok is hangsúlyozzák. A hármassbejárat egy boltövekkel három szakaszra tagolt előcsarnokhoz vezet, — «Portique» — amelynek a középső szakából nyílik a templomba vezető bejárat. Így a hárombejáratú szélesebb homlokzat ügyesen leplezi a templom belső terének kisebb méreteit és egyetlen bejáratával hangsúlyozza a főtengely irányát, amely a kolostor-templom legfontosabb térrésében, az apácák ovális kórusában végződik. A templom kupolával fedett négyzetalakú középterét kétoldalt sekély, széles oltárfülkék kísérik, míg a hossz tengely irányában mindkét oldalon azonos képzésű téglányalakú térrész következik. Különösen a lapos falpillérekkel alkotott sarokképzés éles ellentéte a Huber-féle terven szereplő ovális tereknek. Jadot terve részleteiben és egészében egyaránt világosan tagolt, egymástól szinte tapinthatóan különbözött tér- és formaképzést mutat. Jó példa erre a szentély és az apácakórus egymástól ellenkező irányú oválisának képzése, amely a dinamikus felfogás követelte egymásbaáramlást eleve kizárja. E nyugodt, tartózkodó, világosan megkülönböztethető térrészekkel való gondolkodás a pozsonyi terv egészére jellemző. A rendelkezésre álló szerény eszközökkel számot vetve, a tagolások is csak a legszükségesebbre szorítkoznak és a templom belsejének kissé hűvös, de előkelő jelleget biztosítanak. Jadot tartózkodó, klasszicizáló komponálására jellemző a templomtestnek szimmetrikus beillesztése a zárdaépület szárnyai közé: a két épületrész kölcsönhatása, valamelyik térrészletnek külön hangsúlya teljesen hiányzik. Zárt, szorosan egybefűzött épülettömb, amely világosan tagolt és ízekre bontható a nélkül, hogy ebben valamely észrevehető ritmizálás uralkodna.

E tervekből 1754-ig, amíg az építkezés folyamatban volt, csak a templom ovális kórusa, valamint a szentély homorú fala került kivitelre; ez a kis templomrész szolgál mind a mai napig házikápol-



nául,<sup>1</sup> kiegészítve a 19. század közepén épült kis bejárat csarnokkal. A kolostor-épületből az oldalszárnyak hátulsó nyolc tengelye, valamint a kerti szárny készült el és egyszerű, dísztelen alakjában áll fenn ma is.<sup>2</sup>



130. kép. Franz Anton Hillebrandt : A pozsonyi vár átépítéséhez készült alaprajz.  
Milano, Archivio dello Stato.

<sup>1</sup> A befejezetlen épület kevésbé időálló is, így ismételten sürgős helyreállításra szorul. A nehezen előteremtett összegeket hol az üresedésben levő magyar püspökségek alapja, hol a kincstár, hol a primás magánvagyonára szolgáltatta. (Wien. Haus-Hof u. Staats Archiv. Staatsrat. 1819/7234 ; 1820/252 ; 1821/916.)

<sup>2</sup> Ballus : Beschreibung der kön. Freystadt Pressburg. (Pressburg 1822) 96. o. a templomot kicsinynek és jelentéktelennek mondja. Az építkezés befejezéséről Khevenhüller herceg naplója is megemlékezik 1754. júl. 17-én készült bejegyzésében : «wohnten sodann der processionaliter geschehenen Einführung (der Notre Dame Nonnen) in ihr unfern davon erbautes neues Kloster bei . . . die Functionen in einer kleinen Hauskapelle gehalten werden, in dem die Kirchen noch nicht vollendet» (Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Joh. Jos. Khevenhüller-Metsch 1752—55. Wien. S. 183).

Jadotnak már említett tervjegyzéke még Pozsony számára készült további tervrajzokat is említ. Így a mindeddig meghatározatlan «Stallungen zu Pressburg» jelzésű<sup>1</sup> kívül 173—85 szám alatt sorolja fel a pozsonyi vár átépítéséhez készült tervsorozatot. E mindeddig ismeretlen sorozat jelentős része újabban a bécsi Albertina-gyűjteménybe került (Arch. Zeichn. 8035—40). Minthogy a közeljövőben várható publikálásnak nem akarunk elébevágni, ismertetésüket mellőzzük. E Jadot-tervezte nagyszabású átépítés nem került kivitelre, a munka többévi késedelemmel csak a 60-as években, Franz Anton Hillebrandt tervei alapján indult meg újra. Ezek az ugyancsak ismeretlen Hillebrandt-tervek — ha nem is teljes számban — az Albertina említett gyűjteményében vannak és a fenti oknál fogva bővebben ezekkel sem foglalkozunk.<sup>2</sup> E tervekhez csatlakozik az általunk talált és meghatározott alaprajz, amely az Albertina-sorozat 1762-ben készült és dátummal ellátott lapjához tartozik.<sup>3</sup> (130. kép) A milánói alaprajz a Jadot tervében is szereplő «Entresolle» számára készült, alaprajzi elrendezése szinte teljesen megegyezik a bécsi tervvel, csak rajzkivitele kevésbé éles és pontos, a «Königliches Schloss zu Pressburg» felírás sem ered Hillebrandt kezétől, bár a Toise léptékjelzés a Hillebrandt-iroda jólismert írásával készült.

Hillebrandt terve Jadotéval összevetve egyszerűbb megoldást mutat. Lemond a külön épülettetstet alkotó kápolnáról és főleg a nagyszabású lépcsőház megalkotásában igyekszik elődje elgondolását megtartani. Miként Jadot, úgy ő is mindenekelőtt a régi, bonyolult épület-tömböt igyekezett rendezni és a követelményeknek megfelelően átalakítani. A munkálatok főcélja az épület belsejének átalakítása volt, Hillebrandt szerencsés módon tudta ezt a főhomlokzat újjáalakításával, valamint építészeti jelentős belső terek alkotásával egybekapcsolni. E nagyobb szerű térképzésre csak két helyen nyílt alkalom: a főhomlokzat középrészét elfoglaló, nagy terrasszal ellátott díszterem és a téglányalakú lépcsőház az építészeti hangsúlyos gócok. Hillebrandt is megragad minden eszközt, hogy a valóság szerény méreteit a benyomásban felfokozza: a símafalú nagyterem sarkait lekerekíti,

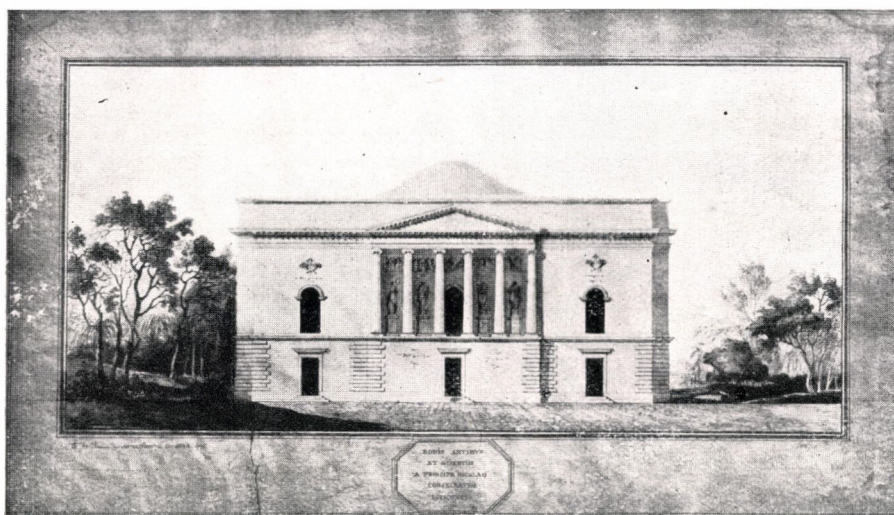
<sup>1</sup> Schmidt id. m. 99. o.

<sup>2</sup> A közlés előtt álló tervek egyikének (Albertina, Arch. Zeichn. No. 1234) szinte megegyező másodpéldánya újabban publikálva lett az Ov. Faust szerkesztésében megjelent «Ročenka vedeckých ústavov mesta Bratislavy na rok. 1934. 149. o.

<sup>3</sup> Milano. Arch. dello Stato. Carte di Pollach. Cartella H.



hogy a falak éles hatását csökkentse. E törekvését szolgálja különösen a lépcsőház képzése, amelynek szárnyait derékszögben törli meg és lehető tág állású pilléreken nyugtatja. Így a lépcsőház csökkent méretei ellenére is hatásos, amit már a kortársak is elismeréssel nyugtáznak.<sup>1</sup> Különösen jellemző e szempontból Khevenhüller hercegnek, Mária Terézia főudvarmesterének leírása: «...magnifique Stiegen, welche meistens dans l'épaisseur des murs, die bekanter Massen ungemein dick sind, menagiret worden ware.»<sup>2</sup>



131. kép. Thomas de Thomon : Múzsatemplom terve.

Kismarton, magángyűjtemény.

Jadot és Hillebrandt alkotásaiban a későbarokk klasszicizmus mind nagyobb erővel szólal meg. Mindkét művész előhírnöke annak az erőteljes stílusváltozásnak, amely a század vége felé egész Európában

<sup>1</sup> Korabinsky : Lexikon 573. o. ... «Hauptstiege ist ein Meisterwerk der Baukunst». — A «Pressburger Zeitung» (1765. Stück 67.) szerint «selbst für den Ausländer sehenswert».

<sup>2</sup> Khevenhüller id. m. 1764—67. 43. o. Hillebrandtnak a pozsonyi kir. palota építésénél viselt szerepére nézve v. ö. Kapossy J. : Franz A. Hillebrandt. Budapest 1924, 11. o. és u. ö. A magyar királyi kamara építőmesterei Mária Theresia és II. József korában. Klny. Budapest 1924. 12. o. A palota építkezési munkálatairól I. Kemény id. m. 25. és köv. o., valamint Portisch E. : Geschichte der Stadt Bratislava-Pressburg, I. 1933. S. 77.

észlelhető. Az új stílusnak: a neoklasszicizmusnak hullámai Magyarországra először idegenben élő művészek útján érnek el<sup>1</sup> és itt fejlődnek csakhamar helyi zamatu stílussá. Ennek az új stílusnak első ihletői olaszországi alkotások. Ezek helyét csakhamar francia építésszek foglalják el, akik a francia forradalom hullámai elől Közép-Európában keresnek menedéket. A Magyarországon működött francia építésszek közt eddigi tudomásunk szerint az első Charles Moreau volt, aki Eszterházy herceg számára a kismartoni kastély átépítési tervét készíti.<sup>2</sup> Amíg Moreau magyarországi működését az újabb kutatás jórészt tisztázta, addig elődjei szereplését teljes homály fedi. Ezek közül egy jelentős és a magyarországi művészet történetében még egyáltalán nem szerepelt egyéniséget sikerült felkutatnunk. Ez az érdekes művész a francia származású Thomas de Thomon (1756—1814),<sup>3</sup> akinek oroszországi nagyhatású működése eddig sem volt ismeretlen,<sup>4</sup> csak fejlődését és korai korszakát mindeddig homály fedte. A római akadémiában folytatott beható tanulmányok után a művész Bécsbe került, ahol sikerül Eszterházy Miklós herceg figyelmét magárávonni. 1795-ben Kismartonban találjuk, ahol a korában annyira kedvelt ideális tervek készítésével igyekszik a herceget nagyobb építkezés számára megnyerni. Úgy látszik, már ekkor kísértett a kismartoni kastély átépítésének gondolata. Kismartonban készült tervei közül kettőt sikerült fellelőnk. Az első ezek közt (131. kép) keretén «Bonis Artibus et Scientiis a Principe Nicolao Consecratum MDCCXCV» feliratot és Th. de Thomon inv. et fecit in Eisenstadt 1795» jelzést viseli.<sup>5</sup> A szépen kivitelezett aquarell hatalmas jön portikusszal ellátott múzsatemplomot ábrázol, amely szimbolikusan a hercegnek, mint a tudományok és művészetek pártolójának dicsőségét hirdeti. A homloknézetben ábrázolt épület valószínűleg centrális alaprajzú és jelentős méretű középterét kupola

<sup>1</sup> Zádor A.: Leopoldo Pollack és Pollack Mihály, Arch. Ért. 1931. 187 és köv. o.

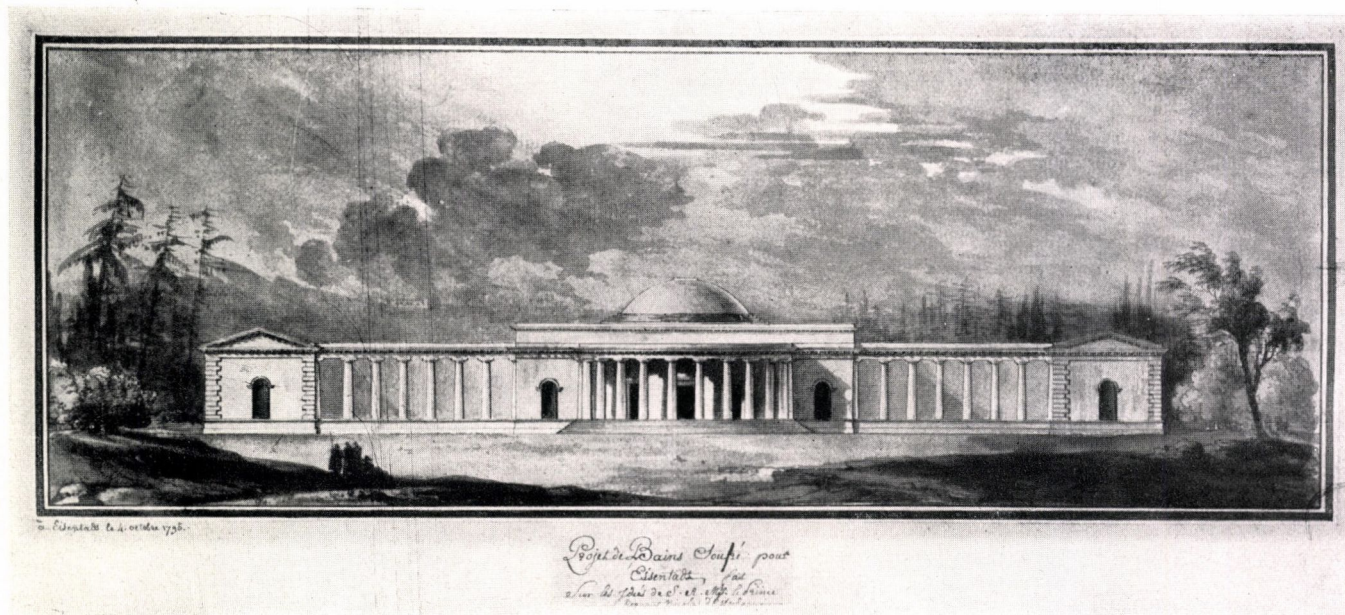
<sup>2</sup> Rados J.: Magyar kastélyok. Budapest 1931. 216. o. Csatkai—Frey: Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust (Öst. Kunsttop. BD. XXIV. Wien 1932). S. 62—63. Abb. 55—57.

<sup>3</sup> Köszönetemet fejezem ki dr. E. Kaufmann (Wien) úrnak, aki a feledésbe merült művészre figyelmemet felhívta.

<sup>4</sup> Thomon oroszországi működését I. L. Hautecoeur: L'architecture classique à Saint Pétersbourg à la fin du 18. è siècle. Paris 1912. (Bibliothèque de l'Institut Franç. à St. Pétersbourg. Tome II. 82 és köv. o.; H. Hildebrandt: Die Kunst des 19. u. 20. Jhr. S: 130.

<sup>5</sup> A fénykép megszerzéséért dr. Csatkai Endre úrnak mondok hálás köszönetet.





132. kép. Thomas de Thomon: Kismartoni fürdőépület terve.  
Leningrad, Eremitage rajzgyűjteménye.

fedí. Meglepő az egésznek zárt és súlyos képzése, amely a francia klaszszicizmusnak erre a korszakára, az ú. n. *Revolutionsarchitektur*-ra, különösen jellemző. Az emeletes épület lábazatként kezelt, rusztikával szegélyezett földszinten áll, amely egyúttal az egyszerű és hangsúlytalan szerepű bejáratokat is magában foglalja. E magas földszint által az épület messziről is jól látható és az oszlopok könnyedsége a zárt kubusnak ható épülettel szemben különösen jól érvényesül. Az épületet magas attika zárja le, amely elé középen a risalit oromzata emelkedik. Az alkotás rendeltetését az oszlopközökben álló szobrok, valamint a fölöttük elvonuló reliefsor témája tükrözteti, a szobrászi dísz e szokatlan gazdagsága a legjobban bizonyítja, hogy ideális tervvel állunk szemben. E tervrajznak festői szempontból is finom kivitele, valamint az épület hangulatos elhelyezése a természeti háttérben a művész festői hajlamait bizonyítják és emlékezetünkbe idézik kortársának azon kijelentését, hogy Thomas de Thomon római tanulmányai közben festészeti tanulmányokat is folytatott és lefordította a maga számára Leonardo da Vinci *Trattato*-jának egy részét.

Thomas de Thomon másik, Magyarországon készült terve a leningradi Eremitage rajgyűjteményébe került, ahol a művésznak több, Oroszországban készült tervét őrzik. A fürdőépületet ábrázoló vízfestésű rajznak<sup>1</sup> (132. kép) a következő érdekes felirata van: «*Projet de Bains Poussé (?) pour Eisenstädt, fait sur les Idées de S. A. MS le Prince Regnant Nicolas d'Esterházy — à Eisenstadt le 4 octobre 1795*». Tehát a herceg kezdeményezésére vagy kívánságára készült ez a terv, bizonyosságául annak, hogy a neoklasszikus stílus a magyar főurak körében korán talál pártfogásra. A szélesen elterülő földszintes épület közep-részét kupolával fedett elrendezés alkotja, amelynek homlokzatát lépcsőtalapzaton álló, félkörívben domborodó dór oszlopsor díszíti. Az oszlopok mögött nyílnak az itt is egyszerűen kialakított bejáratok, amint-hogy az oldalsó ablakok képzése is teljesen megegyezik a múzsatemplom levőkkel. Ehhez a középső épületmaghoz csatlakoznak kétoldalt az oszlopokkal tagolt szárnyak, amelyek tympanonnal lezárt pavillonokkal fejeződnek be. A főépületnek és a szárnyaknak egymáshoz való viszonya, a végigvonuló vízszintes párkány erős hangsúlya, a jól mérlegelt arányok biztosítják e tervnek a harmonikus nyugalom jóleső hatását. A Thomas de Thomon tervein szereplő mindkét épület-

<sup>1</sup> A nagy nehézségek árán megszerzett fényképért Wolf Sándor (Wien) úrnak mondok hálás köszönetet.



típus a kor kedvelt és gyakran szereplő építészeti feladatai közé tartozik. Az egyszerűségükben is megkapó alkotások a tervező művész jelentős tehetségét bizonyítják. Annál sajnálatosabb, hogy működése nálunk nem talált megértést. Néhány rövid év sikertelen próbálgatásán elkedvetlenedve újból útnak indul és 1798-tól kezdve élete végéig Oroszországban tartózkodik. Ezért öröndetes, ha rövid, de bizonyára nem hatástalan magyarországi működésének e két szép emlékével sikerült neki a magyarországi neoklasszikus építészet kialakításában az őt megillető helyet biztosítanunk.

*Zádor Anna.*

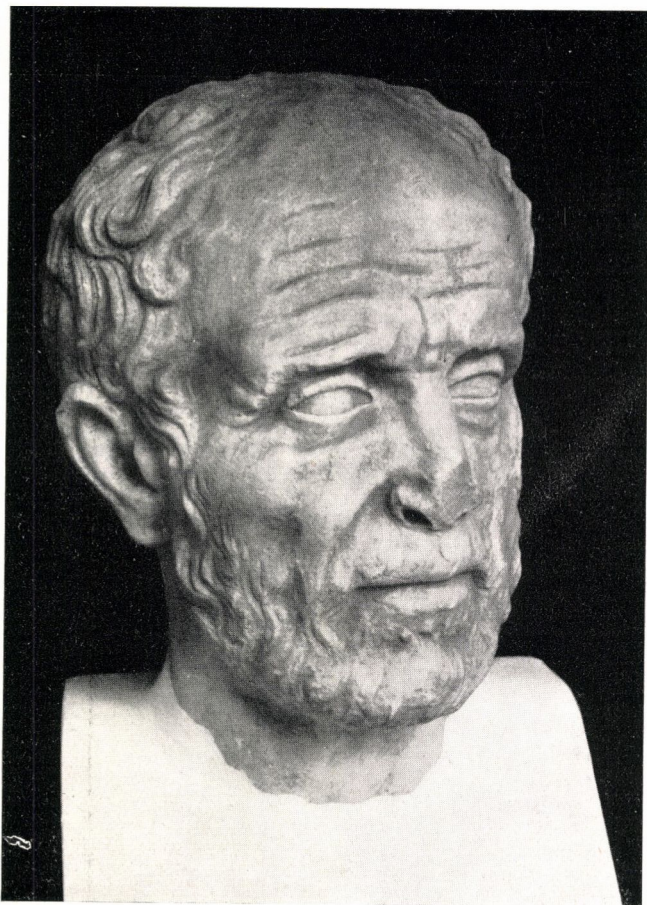
## PORTRAITTANULMÁNYOK AZ ATHÉNI NEMZETI MÚZEUMBAN.<sup>1</sup>

A nagy múzeumok fejlődése szükségképpen odavezetett, hogy a tanulmányi gyűjteményként kezelt raktárakat a tulajdonképpeni kiállítási termektől el kellett különíteni. A válaszfalak azonban nem merevek, hanem, miként a tapasztalás mutatja, a kutatás menetének megfelelőleg mozgathatók és eltolhatók. Mennyi váratlan és meglepő átértékelésnek voltunk már tanui! Nagy azoknak a műtárgyoknak a száma, melyeket ismereteink kibővülése nyomán a kiállítási termekből el kellett távolítani. Viszont a raktárak gazdag anyagának átkutatása révén a kiállítási termek nem egyszer értékes «leletekkel és felfedezésekkel» gyarapodtak. Különösen elevenné vált ez az anyagcsere oly múzeumoknál, melyeknek évi gyarapodása ásatások és leletek révén oly hatalmas méreteket öltött, hogy az új anyagnak térszűke következtében csak igen kis töredéke kerülhetett kiállításra, legnagyobb része ellenben raktárakba vándorolt. Ez az oka annak, hogy az athéni Nemzeti Múzeum raktárai ma a kutatás számára szinte kimeríthetetlen lehetőségeket nyújtanak. Minden látogatás új fölismerésekkel és meglepetésekkel szolgál. Ezt igazolják azok a portraitfejek is, melyeket az *Archaeologischer Anzeiger*ben (1935, 398 ff.) közzétett jelentésemhez kiegészítőleg A. Philadelphus igazgató úr szíves engedelmével az alábbiakban fogunk fényképek kíséretében ismertetni.

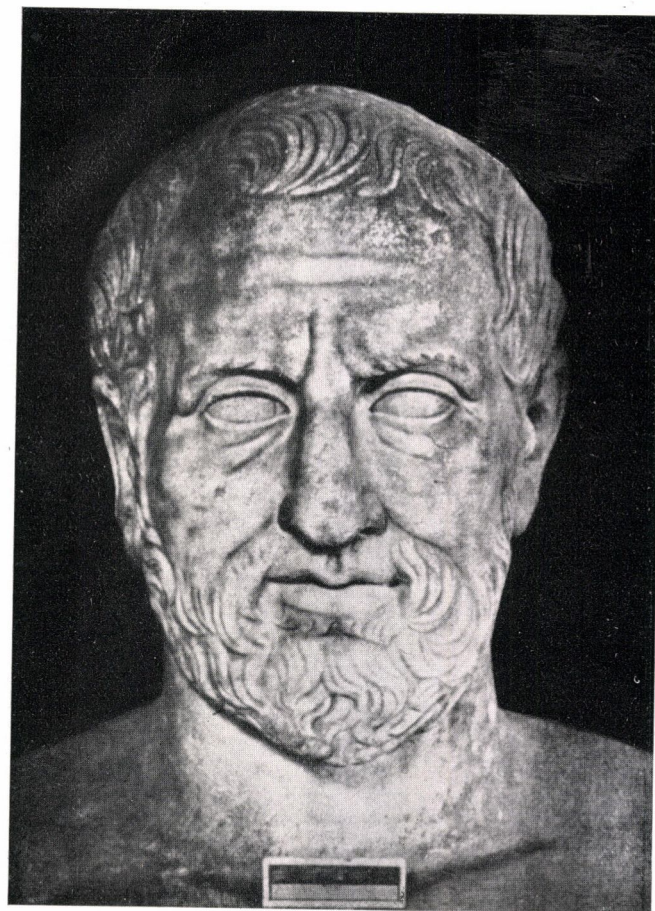
1. *Aggastyánfej görög síremlékről* (133. kép). Inv. Nr. 3483. M. = 0'21 m. Találták a themistoklesi falak közelében. Δελτίον IX 1922/5 Παράρτημα Fig. 8. A balfül mögötti törés a fülke hátterének egy darabját is magában foglalja. A fej eredeti helyzete a síremlék fülkekeretében ilyenformán teljesen tisztázott. Az orr hegye s a jobbfül felső pereme letörött, a bal arcfél pedig kisebb sérüléseket szenvedett. Ez az oldal, mely főnézetben nem volt látható, csak elnagyoltan van kidolgozva.

<sup>1</sup> Az olvasás menetét zavaró jegyzetanyagot a német szövegben találja az olvasó.





133. kép. Agastyánfej görög síremlékről.  
Athén, Nemzeti Múzeum.



134. kép. Theophrastos.  
Róma, Villa Albani.



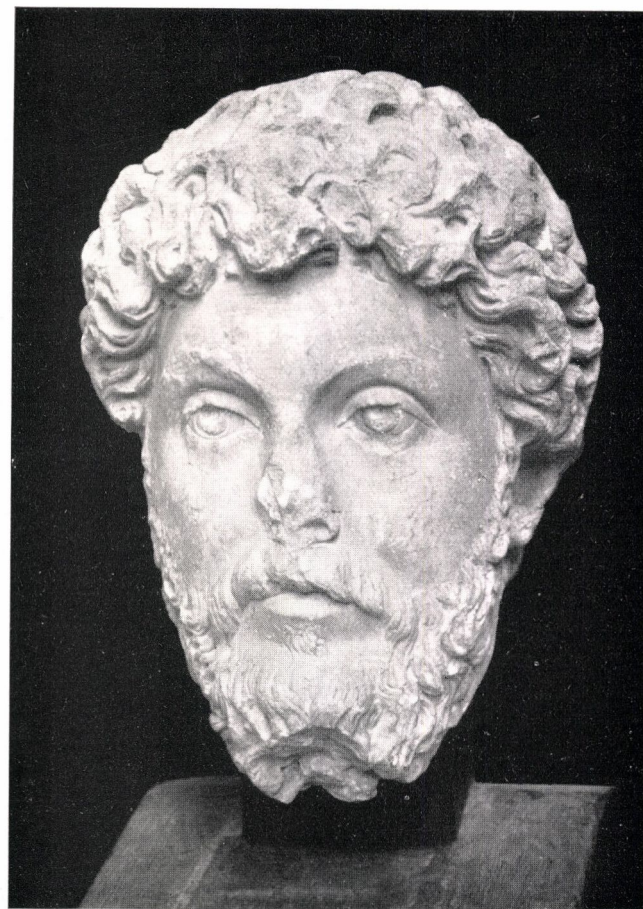


135. kép. Hellenisztikus férfiarckép.  
Athén, Nemzeti Múzeum.





136. kép. Commodus (?)  
Athén, Nemzeti Múzeum.



137. kép. Marcus Aurelius.  
Athén, Nemzeti Múzeum.

A keserűn fájdalmas vonásokba a művész az ábrázolt egész sorsát és jellemét belésűrítette. A homlok fölötti kopaszság felhúzódik a fejtetőre. A homlokot és az arcot mély barázdák szántják át. A külső szem-sarkokba pedig apró szarkalábráncok fészkeltek be magukat. A fáradt, kissé összehúzott szemek nem az elérhetetlen távolság kímélik, hanem fájdalmas megadással a közelbe tapadnak. A kor jegyeit éppoly behatón valóságos eszközök jelzik, mint a Theophrastos-arcképen (134. kép). A közeleli stílusrokonság kétségtelenné teszi, hogy a két alkotás egyidőben keletkezett. Az athéni fej, mely valamelyik nagy síremlékről származik, csak a temetői fényűzést beszüntető Demetrios-féle törvényt közvetlenül megelőző években, tehát Kr. e. 320 körül készülhetett. Az így nyert kormeghatározás a Theophrastosportraitra is érvényes, melyet ilyenformán az ábrázolt életében készült, egykorú képmásnak kell tekintenünk. S ez nem lehet meglepő, hiszen írott források is igazolják, hogy Görögországban legalább a 4. század elejétől kezdve már egykorú képmásszobrokat is készítettek. Maga Theophrastos 319-ben megjelent, jellemekről szóló művében a hízelgők tipikus szokásának mondja, hogy a háziúr arcképének meglepő hasonlatosságát dicsérik. Theophrastos portraitszobrának felállítására az athéni peripatetikus iskola eredményes vezetése (322-től kezdve) bőséges alkalmat szolgáltatott. Ha azonban egykorú arcképről van szó, úgy Nagy Sándor kora egyetlen művészéről sem tételezhető fel, hogy az ábrázolt mindennapos jelenlétében a valóságos ábrázolás minden eszközének birtokában kortársait a valóságtól teljesen eltérő képzeleti arcképpel (Löwy), vagy egy már ismert alaptípus kissé egyénített változatával (Pfuhl) merte volna félrevezetni. Az ilyen föltevést még a 40 évvel az ábrázolt halála után készült Demosthenes-portrait esetében is tarthatatlannak kell minősítenünk. Hiszen 280-ban, mikor Polyeuktos szobrát az athéni vásártéren felállították, még sokan lehettek életben azok közül, kik a nagy szónokot ismerték s nem egyszer szemtől-szembe látták. A kortársak ellenőrző emlékezetén kívül azonban a mesternek Demosthenes külsejére vonatkozólag bizonyára megbízható képszerű hagyomány is állott rendelkezésre, mely kötelező erejét 40 esztendő leforgása után sem veszítette el. Polyeuktos szobrát mindazonáltal hajlandó vagyok magam is «konstrukciónak» nevezni, de egészen más értelemben, mint Löwy. A szobor csak annyiban konstrukció, amennyiben benne a biztos intuícióval dolgozó művészi képzelet a mindennapi múltó valóságot időtlen érvényű történeti jellemképpé alakította át. Ilyenfajta átdolgozásra az újabbkori



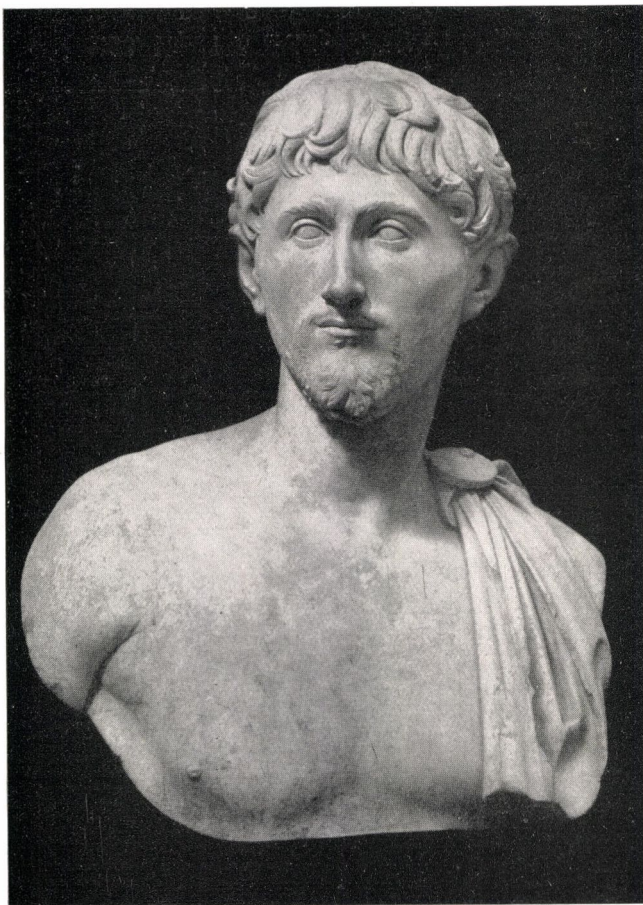


138. kép. Ifjú arcképe Trajanus idejéből.  
Róma, Palazzo dei Conservatori.

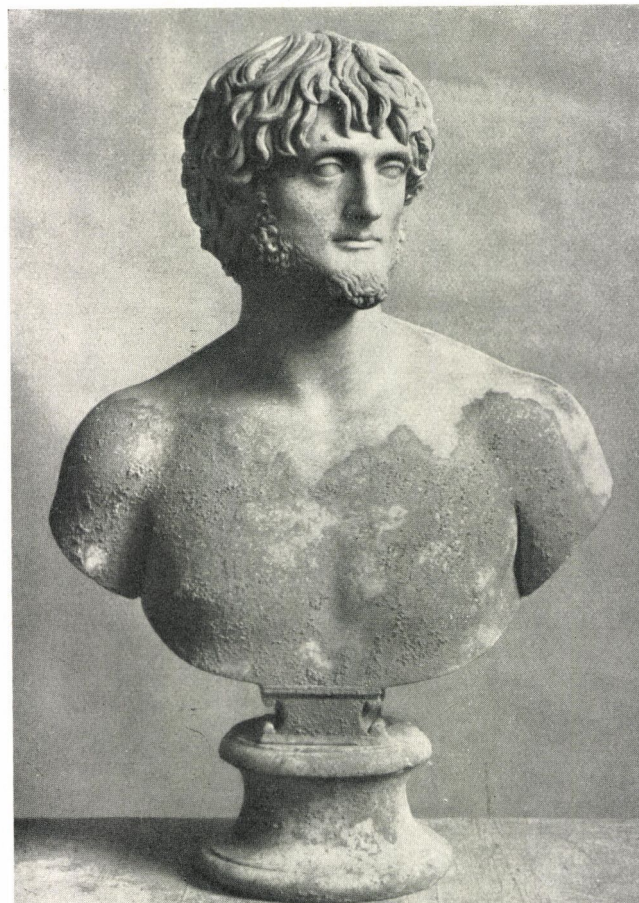


139. kép. Hadrianus-kori férfimellkép.  
Róma, Museo Capitolino.



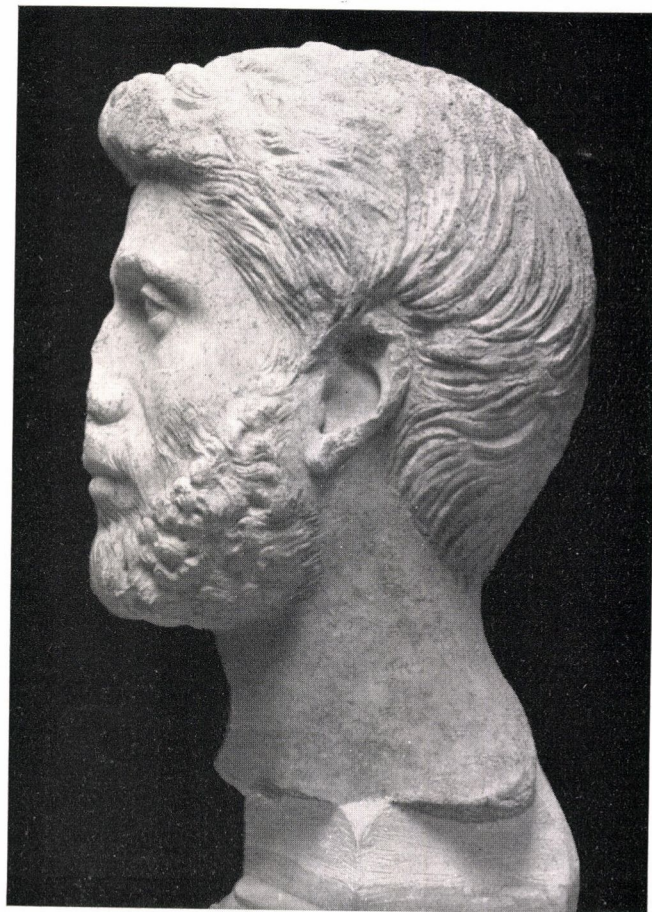
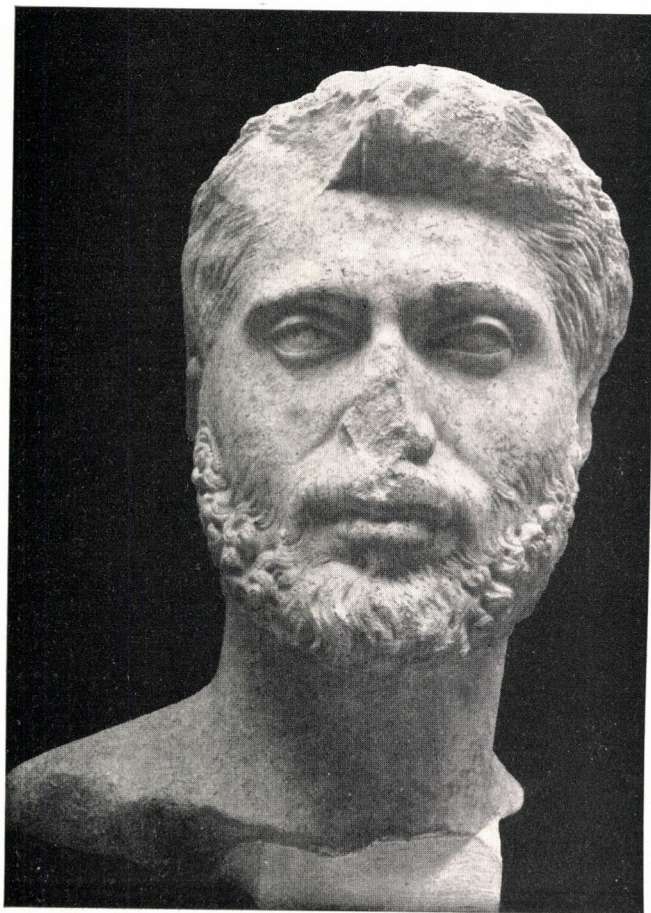


140. kép. Hadrianus-kori férfimellkép.  
Róma, Vatikán.



141. kép. Hadrianus-kori férfimellkép.  
St.-Louis, The City Art Museum.





142. kép. Férfimellkép töredéke a Kr. u. 2. század második negyedéből.  
Róma, Museo Nazionale



művészettörténet is szolgál példákkal. Elég, ha a Houdon-féle Rousseau- és Voltaire-arcképek második átfogalmazására emlékeztetek, melyek elkészítésénél «a művészt az a szándék vezette, hogy az első fogalmazásokat a puszta portraitszerűség szintjéről a világtörténeti jellemképek magasságaiba emelje». S ezt a célt a külső felismerhetőség minden veszélyeztetése nélkül el tudta érni. Hasonló szellemben történhetett a Demosthenes-arckép Polyeuktos-féle átdolgozása is, mely szuggesztív erejét elsősorban a külső és belső igazság teljes kongruenciájának köszöni. A szobornak ez a nagyszerű «egységessége» Löwy számára persze csak újabb ok arra, hogy külső hitelességét kétségbevonja. Az újabkori művészettörténet körében kínálkozó analógiák azonban óvatosságra inthettek volna. Houdon pl. erélyesen tiltakozott az ellen, hogy Molière-jében egyszerűen a Tartuffe és Misanthrop szerzőjét, a vígjáték atyját lássák. «Művészete végcéljának egyedül az ábrázolt személy külsejének lehető hű és művészileg kielégítő visszaadását tekintette». Polyeuktos is, ha Demostheneséről megkérdezik, valószínűleg hasonlóképpen felelt volna.

S most hadd térjünk vissza néhány szóval még az athéni aggastyánfejre. Az arcvonások egyéni ábrázolása a görög síremlékek körében tudvalevőleg csak a 4. század közepétől kezdve lett otthonos. «A szó teljes értelmében vett portraittig azonban nem jutottak el». (Diepolder). Sohasem ismerhető fel világosan a célzat, «hogy egy határozott ember egyéni mását akarták visszaadni. Egyetlen esetben sem vagyunk képesek az ábrázoltban valamely határozott személyiséget felismerni». (L. Curtius.) Egyes fejek azonban mégis csaknem portraitszerű valóságközelségükkel lepnek meg. Ilyen, a portraitt határán járó egyénített típus a mi athéni aggastyánfejük is, mely stílustörténetileg abba a fejlődés-vonalba tartozik, mely a Thukydides-portraittól a Demosthenes-arcképhez vezet.

2. *Hellenisztikus portraittfej* (135. kép). Inv. Nr. 3561. M. = 0'265 m. Ath. Mitt. XXI, 1896, T. X, S. 281 ff; Phot. d. Inst. Athen, Varia 128/9. Az Akropolisz nyugati lejtőjén végzett ásatások alkalmával került elő. Az orr, a fülek s a jobb arcfél megsérültek. A serkedő szakállat és bajuszt karcolt vonalak jelzik. Az ideges, élénk szellemiségről tanuskodó fej kissé balra hajlik. A fáradt szemek mélyen ülnek a szemgödörben. Az ornyereg fölött kidülledő homlokon mély barázdák húzódnak végig. Az orrcimpák sarkába is árkokat vont az élet. A vonások aránylag fiatal, de keserű tapasztalatokban gazdag férfira vallanak. Borongó elmélye-





143. kép. Római férfimellkép a Kr. u. 2. sz. közepéről.  
A Sambon-gyűjteményből.



144. kép. Római férfimellkép a Kr. u. 2. sz. közepéről.  
Berlin, Staatliche Museen.

dés s a sorsban való szomorú megadás tükröződik rajtuk. A keletkezési idő meghatározása nem okoz különösebb nehézséget. Azok a portrait-fejek, melyekhez közeli stílusrokonság fűzi, megbízható útbaigazítással szolgálnak: 1. Strong: Coll. Lord Melchett pl. XXXII, 23, p. 29; 2. Kopenhagen, Glyptotek Nr. 450. Pfuhl szerint IV. Seleukos (?): Jbuch. 45, 1930, S. 24 és 27, Abb. 13; 3. Cas. Michalowski: Les portraits hellénistiques et romaines pl. XXI—XXII, p. 25 (Delos XIII). Találták: a palaestra ciszternájában. A besüppedt szemekhez s a barázdás homlokhoz már Michalowski helyesen utalt mint legközelebbi rokonra, a Chrysispos-arcképre. Az így kapott kormeghatározás athéni fejünkre is érvényes. (Kr. e. 2. század második fele.)

3. *Marcus Aurelius* (136. kép). Inv. Nr. 572. H. = 0'34 m. Phot. d. Inst. Nat. Mus. 588; Kastriotis: Glypta p. 90, Nr. 572. Δελτίον 1888. p. 74, 4. Találták Athénben. Az orr s a szakáll hegye letörött. Egyebütt is sérülések. Az ismert arcképtípus közepes képviselője, melynek csak az emberfölötti méret s a lelőhely ad különösebb jelentőséget.

4. *Életnagyságon felüli ifjúfej (Commodus?)*, hajában szalaggal (137. kép). Inv. Nr. 340 (3557). M. = 0'33 m. Az orr és az áll megsérült. Már maga az életnagyságon felüli méret is a császári ház tagjának ábrázolására enged következtetni. A vonások klasszicisztikus szellemben történt általánosítása azonban a személy meghatározását nagyon megnehezíti. Időben elsősorban Marcus Aurelius vagy Commodus jöhetnének számba, hiteles fiatalkori arcképeikkel azonban az athéni fej nem vág össze. Az éremképek sem nyújtanak megbízható segítséget. S ha portraitfejünk vonásaiban mégis a fiatal Commodust vélem felismerni, úgy ezt a föltevést kizárólag az Ostiából előkerült Venus—Mars-csoport (Roma, Museo Nazionale) Commodus-fejére építem. Az arc szerkezeti fölépítése s az a mód, ahogyan a bodros haj a homlokot s a halántékot övezi, mindkét esetben azonos. A kissé üres, akadémikus szellem is közös sajátság. Az athéni fej símán hagyott szemgolyói a császárkori portraitzobrászatnak már Trajanus idejében jelentkező klasszicisztikus stílushullámával állanak összefüggésben. Ezeket a klasszicisztikus törekvéseket ez alkalommal csak néhány példa bemutatásával kívánjuk szemléltetni, jórészt új fényképfölvételek alapján. 1. Trajanus-kori ifjú mellkép, Róma. Pal. d. Conservatori, Galleria 87; Stuart Jones: Cat. pl. 43, p. 123 (138. kép); 2. Szakállas római mellképe Hadrianus idejéből, Róma, Mus. Capitolino Gall. Nr. 7; Stuart Jones: Cat. pl. 26, Nr. 7 (139. kép); 3. Szakállas férfi mellképe Hadrianus uralkodásának első éveiből (ú. n.



Lepidus, Róma, Vatikán, Braccio Nuovo Nr. 106 ; Helbig Nr. 33 ; Amelung : Vatikankatalog I. S. 120 n. 106 T. 17. (140. kép.) A datálásra vonatkozólag v. ö. a páncélba öltözött Hadrianus alakjának fejét a beneventumi diadalívnek a császár Rómába való visszatérését ábrázoló egyik domborművén : Strong : *Art in ancient Rome* II, p. 82, Fig. 359 ; (a domborművek értelmezéséről és kormeghatározásáról utoljára Snyders : *Jahrbuch d. arch. Instituts* XLI, 1926, S. 94 ff.) szép nagy fényképfölvételek Moscioni kiadásában N 15,309. 4. Hadrianus-kori portraitmellkép, régebben a Ganz-gyűjteményben : Zahn : *Galerie Baschtitz* II, p. 74, Nr. 222, T. 91—93, jelenleg St. Louisban (The City Art Museum) : *Art in America* XIII, 1925, p. 94 (táblával) (141. kép). Az akadémikus irányzat e képviselőivel ellentétben a trajanusi és hadrianusi arcképek egy másik csoportja telve van pillanatnyi elevenességgel és szellemi mozgékony-sággal. A legjellemzőbb példákat Sieveking (91. Berl. Winckelmannsprogramm S. 30) már összeállította. Felsorolását ez alkalommal csak a kora antoninusi arcképszobrászat egy eddig figyelemre nem méltatott remekével egészítjük ki : Roma, Museo Nazionale, Paribeni : Guida Nr. 767 (73,943)<sup>1</sup> (142. kép). A klasszicisztikus irány azonban tovább élt. Jellemzete képviselőjét látjuk az egykori Sambon-gyűjtemény egyik mellképében : Collection Arthur Sambon Nr. 38, (143. kép.) melyen a lélek nélküli kifejezés s a formakezelés üres símasága kielégítetlenül hagyja a szemlélőt. Az Antoninusok portraitszobrászata azonban Kr. u. 150 körül egészen más, sokkalta különb alkotásokra is képes volt, miként ezt a berlini Múzeum hatalmas pathosszal átfűtött, pompás jellemarcképe : Blümel : *Römische Bildnisse* R. 69, T. 42—43 mutatja (144. kép).<sup>2</sup> Az ellentéteknek ez az egyidejűsége a császárkor második százada szellem- és stílustörténetének fölépítése szempontjából rendkívül jelentős.

*Hekler Antal.*

<sup>1</sup> A már évekkel ezelőtt készült fényképfölvételekért R. Paribeni és S. Boccioni igazgató uraknak tartozom őszinte köszönettel.

<sup>2</sup> Képét dr. K. Blümel engedélyével közöljük.

## ÁLLATDÍSZES KERÉKVETŐ-FEJEK KELTA-RÓMAI KOCSIKRÓL.

A császárkori kocsikon gyakran megtaláljuk azt a szerkezeti saját-  
ságot, hogy a kerékagyból kiemelkedő rúd biztosítja a kocsi-szekrénynek  
a keréktől való elválasztását. Ennek a rúdnak a fején bronz záródísz-  
szoktak alkalmazni; még pedig látni fogjuk, hogy kétféle típus volt  
leginkább elterjedve, amelyeket egyszerűség kedvéért *kétkarú* (IV. t.  
1—6; V. t. 4) és *egykarú* (I., II. t., III. 1—6) típusnak fogunk ne-  
vezni. Mi itt csak az utóbbival óhajtunk foglalkozni, de ennek meg-  
világítására szükséges az elsőnek említett csoport rövid jellemzése is;  
kezdjük mindjárt evvel.<sup>1</sup>

A kétkarú díszítőfejek már egész sor kiváló kutató figyelmét von-  
ták magukra. Nem kisebb tudós tárgyalta őket elsőnek rendszeresen,  
mint Fr. Cumont.<sup>2</sup> Az ő első jegyzékét három alkalommal is bővítette

<sup>1</sup> Ezt a kis cikket csak úgy tudtam elkészíteni, hogy jó barátok és szaktársak  
hathatósan segítettek az anyag felkutatásában. A külföldiek közül Christopher Hawkes  
volt szíves az angliai anyagban utánanézni e tárgyi típusnak, R. Lantiertől a francia-  
országi leletek állását tudtam meg, H. I. Holwerda leideni és nymwegeni darabok fény-  
képeit küldötte meg kérésemre. Fényképeket kaptam a trieri, wiesbadeni, mainzi  
(Röm.-Germ. Zentralmuseum), továbbá a bécsi városi és a deutschaltenburgi múzeu-  
mok igazgatóságaitól, valamint nagyobb számban a M. Nemzeti Múzeumtól. Paulo-  
vics István a rajnai német múzeumok anyagát vizsgálta át helyettem ily szempontból,  
Radnóti Aladár a pannoniai gyűjtemények példányainak összeszedésében segített.  
Rhé Gyula egy példány publikációjának átengedésével kötelezett le, Kovrig Ilona  
fénykép elkészítésével; Nemzeti Múzeumunk gazdag sorozatát Paulovics István a  
legnagyobb készséggel bocsátotta rendelkezésemre. Fogadják mindnyájan őszinte há-  
lám kifejezését. De nem szabad kihagynom V. Hoffiller zágrábi professzor és J. Kle-  
menc ottani múzeumőr hathatós támogatását sem, valamint Marosi Arnold nagy szí-  
vességét, aki megengedte, hogy a kálozi új kocsi leírását az ő tollából itt közölhessük;  
ezért is hálás köszönet. Folyóiratunk szerkesztőjének a gazdag képanyagért vagyok  
lekötelezve.

<sup>2</sup> Fr. Cumont, Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles 21, 1907, 293  
s. kk. 1.



mindjobban A. Héron de Villefosse,<sup>1</sup> majd ismét sok új példánnyal járult az anyaggyűjtéshez E. v. Mercklin egy cikkében, amelyre itt sokat fogunk hivatkozni.<sup>2</sup> Az ő fáradozásai révén már 63 ily díszítőfejet ismerünk, melyeknek vagy két zárt füle van oldalt (IV. t. 1—2), vagy két nyílt kampós karja (IV. t. 3—6 ; V. t. 4). Feltűnik mindjárt, hogy a nyélhüvelyt koronázó középső dísz — ha nem egészen egyszerű, geometrikus jellegű lezárást mutat — elsősorban figurális és a klasszikus kör formakincsét tükrözi nagy változatossággal. Éppen ezért nincs jogunk a két oldalkar jellegzetesen gyakori hattyúfejeit sem máshonnan származtatni, mint ugyane forrásból. Annál is inkább, mert az alexandrinus toreutikára oly jellemző páros madárfej-motívum<sup>3</sup> az edényfüleken és a fogantyúk tövéen (lásd az V. t. 5. sz. pannoniai példát) egészen általános a császárkorban, s így nehezen volna ezektől elválasztható. (L. még az V. t. 3. sz. veretet is Ószőnyből, mely a csőre alatt ugyanolyan cseppel van feltámasztva, mint az a kétkarú zárótagokon szokott előfordulni.)<sup>4</sup> A néhányszor szintén előforduló kígyófejek, ill. párducfejek motívuma is beleillik ebbe a keretbe. Megfelel ennek az a tény, hogy az eddig ismert 63 darab lelőhelyei szerte-szét vannak szóródva<sup>5</sup> Spanyolországtól Szíriáig az egész hatalmas impérium területén. Ezeket a kétfüles, illetőleg kétkampós rúdvégeket a kocsi elején, vagy a jármon elhelyezett gyeplűfogóknak tartják álta-

<sup>1</sup> A. Héron de Villefosse, *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* 67, 1908, 268 s. kk. l. U. a., *Bulletin de la Soc. nationale des Antiquaires de France* 1909, 143 és u. ott 1916, 237 s. kk. l.

<sup>2</sup> E. v. Mercklin, *Wagenschmuck aus der römischen Kaiserzeit*, *Jahrb. d. D. Arch. Institutes* 48, 1933, 84 s. kk. l.; erről 109 s. kk. l. szól.

<sup>3</sup> Th. Schreiber, *Die alexandrinische Toreutik I* (*Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Kl.* 14, 1894). Fr. Drexel, *Bonner Jahrb.* 118, 1909, 177.

<sup>4</sup> Egész más volna az eset, ha e fejek a másik csoporttal volnának egybeforrva, mivel épp ennek az állatnak a koravaskori kocsikon nagy szerepe volt. Ld. R. Forrer képeit, *Préhistoire* 1, 1932, 39. Fig. 9 ; 47. Fig. 13, 2 és 4 ; 51. Fig. 15, 5 ; 53. Fig. 16, 1 ; 55. Fig. 17 ; 79. Fig. 29, 2—3. E motívum kelta eredetű variánsáról l. R. Forrer, *Anzeiger für Elsass. Altertumskunde* 21, 1930, 250 ff., amely cikkekre E. Beninger figyelmeztetett, miután a *Germania* 19, 1935, 324 s. kk. l.-jain írott megjegyzéseim alkalmával még elkerülte a figyelmemet. Neki, valamint R. Forrer úrnak, aki e nálunk meg nem lévő folyóirat illető számát megküldeni szíves volt, köszönetet mondok figyelmükért.

<sup>5</sup> Egy egyszerű, fején gombos és a nyélhüvelyen plasztikus girlanddal díszített óbudai darabnak (Ortvay T., *Arch. Közl.* 10, 1876, 102 ff., 59 kép) itáliai analógiája (Héron de Villefosse *Mém. Soc. Ant.* 67, 1908, Nr. 12, Fig. 4) mellett egy fréjusi is akad : Mercklin, *id. m.* 111, Nr. 38.

lában,<sup>1</sup> pedig már Cumont utalt rá, hogy e — sokszor igen súlyos — tárgyak igen célszerűtlenek volnának e szerepre, s ezen a nagyjában hasonló régi előázsiái analógiák sem segítenek. A nyitott gyűrűk a hámon semmiképpen sem ülhettek, s a megmaradt hiteles kocsiábrázolások éppen Pannoniában mutatják (VII. t.), hogy a bakon nem volt ily gyeplűtartó állvány. Evvel szemben feltűnik, hogy négykerekű kocsikkal négy darab ilyen fordult elő már többször is,<sup>2</sup> kétkerekűekkel pedig kettő járt<sup>3</sup> csak. Így tehát ezen alkatrészek láthatólag a kerekek számától függtek. Szerencsére a nagyloóki kocsi alkatrészei között meg is van eredeti összefüggésében a kerékvető vasvázának teje<sup>4</sup> mindkét kétkarú bronz zárótag (IV. t. 5 sz.); azt pedig nem tehetjük, hogy ezt az egyetlen hiteles adatot kivétel gyanánt félretegyük, mint Mercklin.<sup>5</sup> Kétségtelen, hogy az összes ily daraboknak ez volt a funkciója. Persze, kérdezhetjük, hogy nem csavarták-e e fejekre a kocsisok — a maiak módjára — a gyeplűt, amivel a *δακτύλιον* nevet ugyancsak megérdemelhetnék volna e bronzok.<sup>6</sup>

Ugyancsak kerékvetők voltak az egykarú, függőleges helyzetben felszerelt rúdvég-díszek is, amint ezt Gaul Károly kitűnő rekonstrukciói óta általában el is fogadják.<sup>7</sup> Ezek egy egészen pontosan körülírható kocsigyártási centrumból származnak. Bizonyítjuk ezt először is a lel-

<sup>1</sup> Még pedig általam igen nagyra becsült kutatók, így Héron de Villefosse, H. Lehner és E. v. Mercklin, akinél (id. m. 108 s. kk. l.) a további irodalom megtalálható.

<sup>2</sup> A Vardar völgyében kiásott Peytel-féle kocsival: G. Seure, Bull. Corr. Hell. 28, 1904, 228 Fig. 32; a svilengradi (Bulgaria) kocsival: Mercklin, id. m. 107 és 112, Nr. 45—48 (további irodalommal); úgyszintén a mogilowoi kocsileletben (Bulgária): Mercklin, id. m. 113, Nr. 52—55 (további irod.).

<sup>3</sup> A frenzi kocsin: H. Lehner, Bonner Jahrb. 128, 1923, 39.

<sup>4</sup> Arch. Ért. új f. 2, 1882, 70. l. 4. sz. és 71. l. 1. sz. kép.

<sup>5</sup> Mercklin, id. m. 116, Nr. 32.

<sup>6</sup> V. ö. Héron de Villefosse idézeteit Eusthatius és Polluxból, Mém. Soc. Ant. 67, 1908, k.-ny. 26. l. (Tompá Ferenc gondolata volt, hogy a kerékvetőfejre is csavarhatták a gyeplűszíjakat). Még más úton is rájöhettünk, hogy a kétkarú zárótagok nem lehettek «Riemenführer»-ek. T. i., ahol négy darab volt, ott ennyit sem a járomra, sem a bak elejére nem tehettek. Megosztásra pedig nem gondolhatunk. Másfelől a zsám-béki kocsi részei között «megtalálták a bronz és vas alkatrészek mellett az ólommal borított, bronzkarikákkal díszített s hat gyeplűszár részére szolgáló fajármot is» (Arch. Ért. 1914, 150) s így végleges biztosítékot kapunk arra nézve, hogy a mi súlyos (3 kilo súlyig is elmenő) rúdfefeink nem ily funkcióban voltak alkalmazva. Együttal megismerjük e gyeplűfogó gyűrűk kinézését hitelesen. Kiderül, hogy az előbbi leletekben ilyenek: Arch. Ért. 1890, 99, 16., 17., 25. képek; 101. l. 1a—b kép; 111. l. 11—13. kép; 121. l. 16. kép.

<sup>7</sup> Gaul Károly, Arch. Ért. 1890, 118. és 119. l.



hely-statisztikával, amelyet földrajzi eloszlás szerint iktatunk ide, még pedig úgy, hogy az összetartozó párokat egy szám alá sorozzuk be. A pannoniai anyag jelentős része eddig publikálatlan volt, s így a Mercklin (id. m. 114 s kk. II.) által nagy szorgalommal s anyagismerettel összeállított listát lényegesen megtoldhatjuk; a kiadatlan darabok részletes ismertetését a táblák leírásánál kapja a függelékben az olvasó.

Az eddig ismeretes anyag tehát a következőképpen oszlik meg:



a



b

145. kép.

a) *Rajnavidek:*

1. Lh. Leimersheim. Mus. Speier. (Sas—kacsa) = Mercklin 1. sz.  
1 a. Előbbi párja = Mercklin 2. sz.
2. Lh. Eisenberg. Mus. Speier (Sasfej—kígyófej). = Mercklin 3. sz. Itt III. t. 1.  
2 a. Ennek a párja, említve Mercklin id. m. 114.
3. Lh. Nyugatnémetország. Mus. Speier. (Sas—hattyú). = Mercklin 4. sz. Itt II. t. 3.

4. Lh. Geinsheim-Bobbingen. Mus. Speier (Sas—kakas). = Mercklin 5. sz. Itt. III. t. 2.
- 4 a. Ugyanennek a párja = Mercklin 6. sz.
5. Lh. Trier. Rijksmuseum Leiden (Sas—hattyú). = Mercklin 7. sz. Itt I. t. 4.
6. Lh. Gillenfeld. Rhein. Landesmus. Trier (Sas—kacsa [?]). = Mercklin 9. sz. Itt II. t. 8.
7. Lh. Köln. Mus. Wiesbaden (Sas—kacsa [?]). = Mercklin 10. sz. Itt. II. t. 2.
8. Lh. Hannover? Mus. Hannover (Sas—kacsa). = Mercklin 11. sz. Itt II. t. 1.
9. Lh. Aachen? Mus. Aachen (Sas—«Basilisk» Mercklin sz.) = Mercklin 12. sz.
10. Lh. Trier. Rhein. Landesmus. Trier. (Párduc—libafej.) = Mercklin 15. sz. Itt III. t. 4.
11. Lh. Heidenmauer bei Kreuznach. Mus. Kreuznach. (Sas—kacsa [?]) = Mercklin 13. sz. Itt I. t. 8.
12. Lh. Strassburg. Rijksmuseum Leiden. (Sasfej—emberi ujj.) Képe : II. t. 4.
13. Lh. Mainz. Altertumsmus. Mainz. (Baluszter—emberi ujj.) = Mercklin 19. sz.
14. U. onnan ; u. ott. (Letört fej—emberi ujj.) = Mercklin 20. sz.
15. Lh. Trier. Rhein. Landesmus. Trier. (Baluszter—S-forma kampó) = Mercklin 21. sz. Itt I. t. 6.
16. Lh. Kreuznach. Mus. Kreuznach (Golyó—derékszögű kampó). = Mercklin 22. sz. Itt I. t. 7.
17. Nijmegen környékén lelték? Nijmegen, Rijksmus. G. M. Kam (Baluszter—hattyufej). Képe : I. t. 9.

b) *Anglia.*

18. Lh. Silchester. Mus. Reading (Sasfej—hattyú-féle fej). Képe : Archaeologia 56, 1897, 124. Fig. 5. — A cambridge-i múzeum példánya esetleg szintén helyi — angliai — lelet ; lásd a bizonytalan lelhelyűek közt. (Az elsőre Miss Maureen O'Reilly, Cambridge, figyelmeztetett.)

c) *Pannonia.*

19. Lh. Magyarország. Rijksmuseum Leiden (Sasfej—mögötte ujj). = Mercklin 8. sz. Itt. II. t. 7.



20. Lh. Sár-Szentmiklós. M. Nemz. Múzeum (Oroszlánfej—öszvérfej). — Mercklin 14. sz. Itt 145. kép.

21. Lh. Bakonyszombathely. Veszprémi múzeum (Sasfejet és hattyúfejet utánzó fej és kampó). I. t. 3.

22. Lh. Carnuntum. Mus. Carnuntinum (Sasfej—ujj). I. t. 5.

23. Lh. Brigetio. A Milch-gyűjteményben volt (Sasfej—kampó). II. t. 5.

23 a. Ugyanennek a párja. II. t. 6.

24. Lh. Brigetio. M. Nemz. Múzeum (Sasfej—kacsafej). II. t. 9.

25. Lh. Zsámbék. M. Nemz. Múzeum (Oroszlán—öszvér). III. t. 3. = V. t. 1.

25 a. Ennek a párja.

26. Lh. Bécs. Mus. d. Stadt Wien (Sasfej—?). III. t. 5.

27. Pannoniai lelhelyről. M. Nemz. Múzeum (Párduc—öszvér). III. t. 6.

28. Pannoniai lelhelyről. M. Nemz. Múzeum (Baluszter—kampó). Mercklin 23. sz. — 146. kép jobbról.

29. Lh. Sárszentmiklós. M. Nemz. Múzeum (Golyós vég—kampó). = Mercklin 25. sz.

29 a. Az előbbi párja = Mercklin 26. sz.

30. Lh. Tétény. M. Nemz. Múz. (Esztergályozott mustrájú lezárás—kampó). = Mercklin 28. sz., de ezek bronzból vannak, nemcsak a vasmagjuk van meg, mint ő véli. — 146. kép, baloldalt.

30 a. Az előbbi párja. = Mercklin 29. sz. — 146. kép, baloldalon.

31. Lh. Petrovina, jaskai járás. Zagreb, Narodni muzej. (Vas-kampó és fej). = Mercklin, 30. sz.

31 a. Ugyanennek a párja. = Mercklin 31. sz.

32 és 32 a. Tétényi lelet : Vaskampós kerékvető. Arch. Ért. 1890, 99, 10 a—b. kép.



146. kép.

#### d) Bulgária, Görögország.

33. Lh. Kalfadere, razgradi terület (Lóprotome—ujj). = Mercklin 17. sz.

- 33 a. Legutóbbinak a párja = Mercklin 18. sz.  
 34. Lh. Olympia (Golyó—ujj). = Mercklin 24. sz.

e) *Bizonytalan lelhelyűek.*

35. Cambridgei egyetemi archaeol. és ethnol. múzeum. (Durva kivitelű, kehelyből kinéző sasfej — ugyanily durva, hosszúcsőrű madárfej; hatszögű nyélhüvely. 17 cm magas.) — Chr. Hawkesnek köszönöm ismeretét.

36. Berlin, Antiquarium (Sasfej—a kampó letört). = Mercklin 13 a. sz.

37. British Museum (Párducfej—ujj). = Mercklin 16. sz.

38. Coll. P. Morgan (Kéz—ujj). = Mercklin 27. sz.

39. M. Nemz. Múzeum (a Delhaes-gyűjteményből). (Párducfej—ujj). I. t. 1.

40. M. Nemz. Múzeum (a Delhaes-gyűjteményből). (Sas—ujj). I. t. 2.

Bár ez a felsorolás a Mercklin által összeállított 33 darabbal szemben 50 példányt számlál, kétségtelenül ki lehet hamarosan bővíteni más országokban őrzött, eddig ismeretlen darabokkal. De úgy gondolom, hogy már ez a 40 pár (illetve párt képviselő egyes példány) is elég biztonságot nyújt arra, hogy következtetéseket vonhassunk le eloszlásukból. Annál is inkább, mert a kétkarú kerékvető-fejek univerzális elterjedésével szemben itt csakis két zárt területre összpontosulnak a lelőhelyek. A 34 biztos lelhelyű pár közül 17 rajnai és 14 pannoniai származású; de a M. Nemzeti Múzeum Delhaes-féle darabjai is bizonyára utóbbi régióból valók. Így a két territorium között majdnem egyformán oszlik meg a tömeg; igen feltűnő a franciaországi leletek teljes hiánya. Világos, hogy a szórványos angliai leletek (1, esetleg 2 drb.) a rajnai centrum kisugárzásának tekintendők, míg a Balkánra tőlünk jutottak el, ugyanilyen gyéren, az ottaniak. Így tehát már csak az a kérdés, hogy azon két vidék közül, amelyeken e tárgyi típus egyaránt otthon van, melyik a keletkezési hely, s melyiké a másodlagos átvétel szerepe. Elválasztani a kettőt ugyanis sehogyan sem lehet, mert a formaadás a rajnai s dunai bronzdíszeken lépten-nyomon elárulja legszorosabb összetartozásukat.

Ismert dolog, hogy a Rajnavidék ipari centrumai nagy szállítói voltak a virágzó dunai piacnak, s már előre is valószínű, hogy ebben



az esetben is a Rajna felől kell várnunk a kezdeményezést.<sup>1</sup> De ezt részletesen is lehet bizonyítani. Az a kocsitípus (ill. azok a -típusok), amelyet e kerékvetők díszítettek, egyébként is messziről elárulják rajnai és kelta voltukat. Most csak azokra az áttört trombitamustrás korongokra óhajtok utalni, amelyek — ugyanúgy, mint p. o. a frenzi kocsin<sup>2</sup> — ezeknél a kocsiszekrényt s a lószerszámot ékesítették<sup>3</sup> s amelyek rajnai mustrák után nálunk is készültek. Utalnunk kell ezekre már csak azért is, mert ugyanaz a kelta ízlés, amely ezekben oly pregnánsan kifejezésre jut, a kerékvetők állatdíszsein is megnyilvánul.

Ugyanis míg a fent érintett kétkarú rúdvég-díszek ornamentikája a klasszikus-római «Reichskunst» körében mozog, ahol a figurális dísz a lényeges és a zoomorf járulékok is csak az alexandrinus mintákat utánozzák, addig az egykarúaknál az állatdísz majdnem kizárólagos, és ha a hatyúféle fejek meg az emberi ujjak gyakori alkalmazását a másik körből való kölcsönzésnek is kell tekintenünk, az állatmustrák *megfogalmazása* aklasszikus. Észrevette ezt már J. Zingerle is, aki a bécsi Kyknos-reliefről írott szép tanulmányában<sup>4</sup> a noricum—pannoniai domborművek pelta-díszsein megtalálta ugyanezt a sajátos fogalmazású állatdísz, valamint Nagy Lajos is,<sup>5</sup> aki Zingerle fejtegetéseit tovább-  
szőtte.

Zingerle abban a hitben volt, hogy az állatdíszítés a kelta iparművészettől teljesen idegen (id. m. 248. l.), és ezért a «különböző állatformák fantasztikus összekapcsolásában» szkita hatást látott, amelynek kiindulópontját a dunai régióban kereste. De ha egy kis szemlét tartunk a provinciális-kelta művészetben, ráakadunk más olyan esetekre is, amelyekben a klasszikus mankóra való támaszkodás mellett ugyanaz a bennszülött indíték is megvan, mint e bronzoknál. Elsősorban azokra a hajófarokon és -orrokon kifaragott vagy applikált szörnyfejekre gondolok, amelyek önálló gyökerét S. Loeschke mutatta ki.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Ha Willers és Lehner (Bonner Jahrb. 128, 1923, 52) példájára fémanalíziseket végeztethetnénk, az importált darabok pontos provenienciája is kiderülhetne.

<sup>2</sup> H. Lehner, Bonner Jahrb. 128, 123, Taf. 3—4.

<sup>3</sup> Nagy Lajos áttekintő cikke fog erről tájékoztatni. — A teljes pannoniai anyagot Sellye I. tanítványom disszertációja fogja hamarosan bemutatni.

<sup>4</sup> J. Zingerle, Jahreshefte d. Österr. Arch. Inst. 21/22, 1922/24, 247. s. köv. l.

<sup>5</sup> Nagy Lajos, Arch. Ért. 1928, 81. s. kk. l.

<sup>6</sup> S. Loeschke, Trierer Zeitschr. 2, 1927, 105. s. kk. l. Hogy a zoomorph dísz mily gyökeres a középeurópai körben, arra elég a strettwegi kultuszköcsi protoméira utalni. (W. Schmid, Der Kultwagen von Strettweg, 1934, 7. és 9. tábla).



147. kép.

Ezekén is a klasszikus szimmetria helyett inkább kiegészítő-komplementer funkciója van a két szörnyfejnek. Loeschke példáihoz járul még a blessey-i bronzhajócska hattyúorra<sup>1</sup> és az Adrien Blanchet<sup>2</sup> által közzétett pompás új bronzszobrocska a Szajna forrásának környékéről (VI. t.). Utóbbi különösen érdekel, mert a csőrében gyümölcsöt fogó kacsza motívuma közvetlen összeköttetést ad a mi kerékvetőinkhez és

<sup>1</sup> Mon. et Mém. Piot 34, 1934; k.-ny. 15. l., 4–5. kép.

<sup>2</sup> A. Blanchet, Mon. et Mém. Piot 34, 1934; Statuettes de bronze trouvées près des sources de la Seine; 4. és 5. táblák.



az ábrázolt istennő sajátosan kelta volta<sup>1</sup> is feljogosít arra, hogy a hajódísznél is ily előzményeket keressünk.

A kelta ízlés bélyege a figurális ábrázolásoknál azonban nem jutott érvényre a klasszikus művészet kifejezési eszközeinek igénybevétele nélkül, s ugyanez áll a kerékvetők esetére is. A két állatfej ezeken az



148. kép.

eredeti séma szerint — úgy gondolom mindig — tartalmi összefüggésben állott egymással. Ily összetartozást látunk p. o. a 145. képen, a sárszentmihályi példányon. Ez oroszlán és öszvér tusáját ábrázolja úgy, hogy a támadó ragadozónak még a karmai is láthatók; ennek a jelenetnek — talán már pannoniai — másolata a III. t. 3 = V. t. 1. sz.

<sup>1</sup> Már utaltam rá röviden (Századok, 1936), hogy a noricum-i kelta istenek *navale*-kultuszképei s a suebek innen (Noricumból) származó, Isishez hasonlított, hajócskában álló istennő-bálványa tartoznak egybe ezen új lelettel; bővebben szólok még erről a Num. Chronicle 1936. évi kötetében a késői Isis-kultusszal kapcsolatban.

zsámbéki kerékvetőpár marcangolási jelenete. Hasonló a III. t. 6. sz. pannoniai lelhelyű öszvért maró párduc. Ily tartalmi háttérrel kell tulajdonítanunk a sas (griff?) — kígyó-pár szembeállításának (III. t. 1. sz.), amelynél mintha az előbbi szájában lévő falatot igyekezne a hulló elragadni; de ily értelme lehetett a sas és kakas, vagy a sas—hattyú, ill. sas—kacsa párosításnak is. Az eredeti kompozíciókat azután hamar elhomályosították értelmetlen mesteremberek, úgyhogy a fogvicsorító fenevaddal emberi ujj, vagy hattyúnyak került szembe (I. t. 1., III. t. 4. sz.), stb. stb. Ettől az összezavarodástól eltekintve az alapséma tehát egy állatküzdelmi jelenetnek lerövidítése, — amint azt a császárkori díszítő-művészetben igen gyakran megtaláljuk. Ugyancsak e forrásból származik az a fogás is, hogy az ábrázolt állatok protoméi levélkehelyből emelkednek ki, — ami csökevényesen ugyan, de rendszeresen visszatér bronzainkon. Nem lényegtelen, hogy ezen lerövidítési eljárást egyéb kocsidíszeken is megtaláljuk, természetesen teljesebb s klasszikusabb felfogású formában: az athéni múzeum bithyniai kocsi-jának állatküzdelseire gondolok.<sup>1</sup> — De a birodalmi művészet ezen ábrázolási eljárását a rajnai kelták odáig vitték, hogy a küzdelem képéből csak egy ornamentális redukció maradt meg, amelynek váltakozó fejpárjai ugyanazt az aszimmetrikus ritmust juttatják kifejezésre, mint a trombitamustra váltakozva szembeállított díszítőelemei.<sup>2</sup>

\*

Az északpannoniai kocsik temetkezések maradványai<sup>3</sup> és — úgy, mint a karosszéken ülő halottat szállító kocsik domborműves képei a sírplasztikában oly sokszor szemléltetik — arra szolgáltak, hogy az elhunyt a túlvilágra vezető utat minél nagyobb kényelemben tehesse meg. Ennek a szokásnak vallásos háttere jól ismert,<sup>4</sup> de ne feledjük, hogy nemcsak a keltaságnál volt meg,<sup>5</sup> hanem a thrákoknál is.<sup>6</sup>

A thrák területről jövő dionysziakus túlvilági képzetek a sírkövek

<sup>1</sup> E. v. Mercklin, Jahrbuch d. D. Arch. Inst. 48, 1933, 149. Abb. 74—77.

<sup>2</sup> Ez az állatdíz hatott némely esetben a kétkarú kerékvetőkre is, így: IV. t. 6. sz. és Héron de Villefosse, Mém. Soc. Ant. Fr. 67, 1908, Nr. 15.

<sup>3</sup> A német szöveg végén felsoroltam a legfontosabb leleteket, amelyekhez Marosi Arnoldnak a függelékben közölt leírása járul most az új kálozi kocsiról.

<sup>4</sup> V. ö. például: M. Ebert, Praeh. Zeitschrift 11/12, 1919/20, 184 s. kk. I. H. Lehner, Bonner Jahrb. 128, 1923, 53 s. kk. I. stb.

<sup>5</sup> Magyarországon is, v. ö. Roska M., Dolgozatok (Kolozsvar) 6, 1915, 35.

<sup>6</sup> V. ö. C. Seure, Bull. Corr. Hell. 49, 1925, 347. s. kk. I.





reliefjein erősen kifejezésre jutnak nálunk is,<sup>1</sup> és így joggal kérdezhetjük, hogy a mi kocscsütemetkezéseink bacchikus vonatkozású díszei nincsenek-e a thrák ritussal kapcsolatban. — Lényeges e szempontból, hogy a kelta és thrák terület kocsisírjaiban egyaránt előforduló díszkocsik minden valószínűség szerint kizárólag a temetkezés (ill. túlvilági utazás) célját szolgálták.<sup>2</sup>

Ilyen díszhintó volt a somodori lelet négykerekű batárja, amelynek felső szélén elől a közepén (Gaul Károly szép rekonstrukciója szerint) Dionysos és két kísérőjének bronz szoborcsoportja állott (147. kép). Ugyanez a csoport fordul elő egy thrákiai kocsi maradványai közt is (148. kép),<sup>3</sup> s nem valószínűtlen, hogy innen jött a somodori csoport mintája is, mivel a pannoniai darabon másodlagos változtatás van, mely elárulja a függést: a kecskelábú Pánból a vincellérvés hozzáadásával Silvanust alakítottak itt. A somodori thiasost párdúcok és szatirmellképek egészítik ki és még más pannoniai díszkocsikon is vannak bacchikus ábrázolások.<sup>4</sup> — A somodori kocsival kapcsolatban még egy feltevést szeretnék megkockáztatni. A bacchikus bronzcsoport palmettával való megtoldása arra enged következtetni, hogy a kocsi előrésén háromszögű orom is volt, amilyent a római kultuszkocsikon látunk (v. ö. A. L. Abaecherli, *Classical Philology* 30, 1935, 131. s kk. I. és az I. t. 10–12. képeket); a palmettát ugyanis oromdísznek szeret-



149. kép.

<sup>1</sup> Néhány megjegyzés erről: *Acta Arch.* 5, 1934, 322. s kk. I.

<sup>2</sup> H. Lehner, id. m. 54. E. v. Mercklin, id. m. 117.

<sup>3</sup> Láng Nándor figyelmeztetett először erre az analógiára.

<sup>4</sup> *Arch. Ért.* 1898, 281. s kk. I. Mercklin, id. m. 4. kép. Más összefüggések is vannak a pannon és thrák kocsidíszek között, amelyek részint közös forrással is magyarázhatók, mint p. o. a barbárok mellképei torquessel a sárszentmiklósi kocsin (149. kép) és a mogilowoin (Mercklin id. m. 93 Abb. 8). Pannoniai hatás lesz Thrákiában a kétkarú kerékvetők zoomorf díszé, mint már Mercklin id. m. 108. is megállapítja.



ném felfogni. — A kelta vallásos és művészeti alapot thrák szálak is színezik tehát.

Lehner<sup>1</sup> a frenzi kocsi datálását a «mittlere Kaiserzeit» idejére tette, amelyet a II. század második felével kezdene. De a rajnai hatás Pannoniában a markomann-szarmata háborúk, tehát Kr. u. 166 előtt-ről datálódik és a Flaviusok óta volt erős. A kísérő leletek is visszanyúlnak nálunk az I. századba, — de erről más alkalommal.

*Alföldi András.*

## FÜGGELÉK.

### I. KÉPEK LEÍRÁSA.

#### *I. tábla.*

1. sz. M. Nemz. Múzeum. Lelhely ismeretlen; a Delhaes-gyűjteményből. 7·8 cm magas bronz kerékvetőfej, melynek tetején nyitottszájú és kiöltött nyelvű, pettyezett párdüfű van ábrázolva. A gyűrűvel lezárt fej alatt nyolcszögű hasábos nyélhüvely foglal helyet, alul szintén körülfutó gyűrűs taggal lezárva. Alul felfelé álló és begörbített emberi ujj módjára alakított kampó áll ki belőle. Kiadatlan volt.

2. sz. M. Nemz. Múzeum. Lelhely ismeretlen; a Delhaes-gyűjteményből. Bronz kerékvetőfej, 7·7 cm magas. Tetején ragadozómadár tudatosan leegyszerűsített feje, amely degenerálódott levélkehelyben ül; a nyélhüvely alatta polygonalis hasáb formájú, lefelé szélesedő, alul és felül pálcátaggal lezárva. A kampó itt is emberi ujj formájú. Kiadatlan volt.

3. sz. Veszprémi múzeum. Leltár 2139. sz. Lelhely Bakonyszombathely. Bronz kerékvetőfej. A teteje kezdetlegesen kiformált ragadozómadárfej, mely levélkehelyből, illetve ilyennek utánzatából nő ki. A nyélhüvely az előbbihez hasonló, hasábos; a kampó hattyúfej gyenge utánzata. Kiadatlan volt.

4. sz. Leyden, Rijksmuseum; TW. 16. lelt. sz. Lelhely Trier környéke. Bronz kerékvetőfej, 10 cm magas. Fent levélkehelyből kinövő sasfej, mely alatt hasábos nyélhüvely, mint a fentiekénél; a kampó hattyúfej alakú. Elég jó munka. E. v. Mercklin, Jahrb. d. D. Arch. Institutes 48, 1933, 115. Nr. 7. Abb. 30.

5. sz. Museum Carnuntum. Lelhely Carnuntum. Bronz kerékvetőfej; magasságát nem tudom megadni. Gondosabban kidolgozott sasfej zárja le felül, amely alatt rovátkos gyűrű, melytől folytatódik az egészen síma nyélhüvely. Sajátsága, hogy a sas nyakán hátul kis kampó áll ki. A sasfejjel szembe állított alsó nagy kampó emberi ujj formájú. Tudtommal kiadatlan volt.

6. sz. Rheinisches Landesmuseum, Trier. lelt. 28,607. Lelh. ugyanott. Magassága 12·7 cm. A hasábos nyélhüvelyen többszörösen tagolt egyszerű (baluszter-formájú) végződés van csak fent; az S-alakú kampó gömbös végű. — E. v. Mercklin, id. m. 116, Nr. 21, további irodalommal.

<sup>1</sup> Id. m. 46 s. kk. I. L. még Mercklin 140. s. k. I.





1



2



3



4



5



6



7



8



9

I. tábla.

7. sz. Kreuznach, Heimatsmuseum, lelt. 4392. sz. Lelh. ugyanott, castellum. 13 cm magas, egészen egyszerű kerékvetőfej, gömbös véggel és egyszerű hasábos kampóval. — E. v. Mercklin, id. m. 116, Nr. 22.

8. sz. Kreuznach, Heimatsmuseum ; lelt. 4391. sz. Lelh. ugyanott. 12 cm magas bronz kerékvetőfej. Igen sommásan formált sasfej díszíti felül, aminthogy a kacs vagy hattyú fejét utánzó kampó is egészen elnagyolt. A nyélhüvely hasábos, alul tagolt lezárással. — E. V. Mercklin, id. m. 115. l., 13. sz., további irodalommal.

9. sz. Nijmegen, Rijksmuseum G. M. Kam. Közelebbi adataim nincsenek, de bizonyára ottani lelet. A feje olyanformán van kiképezve, mint az I. tábla 6. sz. trieri darabé ; a kampó hattyúfej. — E. v. Mercklin nem ismeri, s így statisztikai szempontból is érdemesnek tartottam közlését.

## II. tábla.

1. sz. Museum Hannover, lelheiy állítólag ugyanott. — A 11·5 cm magas darab ugyanabból a gyárból kerülhetett ki, mint a kreuznachi (= I. tábla 8. sz.); a ragadozófej alatt itt jobban látszik a levélkehely csökevénye. — E. v. Mercklin id. m. 115. l., 11. sz.

2. sz. Museum Wiesbaden, lelt. 1787. sz. Lelhely Köln. Magassága 10·1 cm. A tetején sasfej, szájában falat, alatta — nem egészen érthető módon — gyűrűs lezárás, ez alatt pikkelyek s csak erre következik a csökevényes levélkehely. A nyélhüvely hasábos. A kampó kacsafele madár feje, Mercklin szerint «Basilisk» (id. m. 115. l., 10. sz., további irodalommal).

3. sz. Mus. Speier (Mainzi másolat után, 5658. sz.) ; lelh. ismeretlen. Ugy hiszem, azonos a Mercklin id. m. 115. l., 4. sz. darabbal, a Heydenreich-gyűjteményből. Kezdetleges kivitelű ; a sas itt is falatot tart a szájában és csökevényes levélkehelyből nő ki ; a kampó hattyúfej-alakú.

4. sz. Rijksmuseum Leiden ; lelt. 1931/2. l. Lelh. Strassburg. Durva öntvény. Fent sasfej, a szájában kerek falat ; alatta alul-felül gyűrűsen lezárt síma nyélhüvely ; a kampó behajlított emberi ujjat ábrázol. — Kiadatlan volt.

5. és 6. sz. Milch-gyűjteményben volt ; lelhely Brigetio. Fent teljesen sematizált állatfej, sasfej valószínűleg, melynek nyakát a levélkehelyből maradt csipkés gallér övezi. Síma, lefelé szélesedő nyélhüvely, melyet lent kettős gyűrű zár le ; a kampó derékszögben hajlik felfelé, figurális kiképzése nincs. — Kiadatlan volt.

7. sz. Leiden, Rijksmuseum. M. 1901/II. 21. leltári szám. Lelhely Magyarország. 9·6 cm magas bronz kerékvetőfej. Jól mintázott sasfej, gyűrűs lezárással alul. A nyélhüvely síma, kerek ; a kampó kivételképpen hátul, a sasfejjel ellenkező irányban van elhelyezve. — E. v. Mercklin, id. m. 115. l., 8. sz.

8. sz. Rhein. Landesmuseum, Trier, lelh. Gillenfeld. Magassága 13·5 cm. Sasfej koronázza, melynek a csőrében falat. A hatszögű nyélhüvely lent és fent hármasan tagolt párkánnyal lezárva. A kampó kígyónak néz ki, de az elvékonyított csőr miatt inkább elhibázott kacsafejnek vélném. — Mercklin, id. m. 115. l., 9. sz.

9. sz. M. Nemz. Múzeum (a Milch-féle gyűjteményből). Lelh. Brigetio. (Lelt. 4/1933, 65. sz.) Magassága 9·3 cm ; kezdetleges mintázású. Fent a levélkehelyből ki-növő sasfej falatot tart a szájában ; a hármás gyűrűvel lezárt nyéltok síma. A kampó felfelé nyúló kacsafejet ábrázol. — Kiadatlan volt.





1



2



3



4



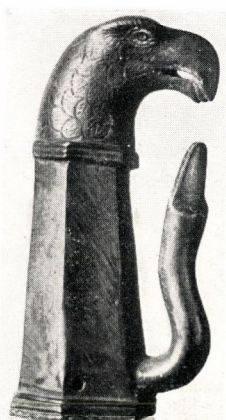
5



6



7



8



9

II. tábla.

## III. tábla.

1. sz. Museum Speier, lelt. 357. Lelh. Eisenberg; két darab van belőle. Sasfej van felül, szájában golyóval; alatta hármasság tagolású lezárás. A nyélhüvely hasábos. A kampó kígyófej hálós rovátkolással és kettős gyűrűvel a nyakán; de a taraj a búbján és a fül jelzése fantasztikus szörnyhöz illenek inkább. — Mercklin id. m. 114. l., 3. sz. «Drachenkopf»-nak nevezi.

2. sz. Museum Speier; lelőhely Geinsheim bei Neustadt a. d. Hardt, két példány van belőle. Itt is sasfej koronázza az előbbihez hasonló nyélhüvelyt; a kampó nyitottcsőrű kakasfej (Mercklin «Basilisk»-ot lát benne). — Mercklin, id. m. 115. l., 5—6. sz., további irodalommal.

3. sz. = V. t. I. sz. M. Nemz. Múzeum. A zsámbéki kocsileletből, mely sommásan publikálva van Arch. Ért. 1914, 150. s. k. Két darab ily kerékvető van, mindkettő még az eredeti vas alváz villáján ül, de az egyik törött. Magasságuk 13·4 cm. A nyitottcsájú, nyelvét öltő s fogait áldozatára viczorító oroszlán a sárszentmiklósi típusnak (úgy látszik itt készült) leegyszerűsített utánzata. Az oroszlán szakállszerű sörénye tisztán megmutatja eredetét. Nyakán, közvetlenül a fej mögött három levélből álló kehely van applikálva, holott ennek a nyak tövének kellene lennie. A kampó egy ló protoméjének van kiképezve, úgyhogy (a fájdalomtól) elcsavarja fejét.

4. sz. Rhein. Landesmuseum, Trier; lelt. 9756. sz. Lelhely: ugyanott. Magassága 14·2 cm. A hasábos nyélhüvelyen fogát viczorító tigris-, v. párducfej, vele szemben a kampó hosszúcsőrű libaféle madár. — E. v. Mercklin, id. m. 115. l., 15. sz. Abb. 31.

5. sz. Römisches Museum der Stadt; Bécs. Lelhely: u. ott. Magassága 7·9 cm; csonka, a kampója kitört. — Tudtommal publikálatlan volt.

6. sz. M. Nemz. Múzeum. Zichy Jenő gróf ajándéka, aki Wolf régiségkereskedőtől vette; bizonyára pannoniai. Lelt. 8/1891, 13. sz. Magassága 12 cm. Három kehelylevélből kinövő párducfej, nyitott szájjal, mely félrefacsart fejű öszvér felé fordul; ez utóbbinak nyaka, tehát a kampó, töredékes. — Tudtommal publikálatlan volt.

7. sz. M. Nemzeti Múzeum, Cat. rais. 558. sz. Hasábos, négyoldalú rúd vég, visszaforduló ló protoméjával, melynek lábai letörve. Helytelenül mutatja be tehát Hampel, Arch. Ért. új f. 2, 1882, 74. l. (alsó kép, 3. sz.); Mercklin id. m. 129. l. helyesen mutatja meg alkalmazásának módját. Kettő van belőle, mindkettőnek egyformán leverve a lába.

8. sz. Museum Wiesbaden. Lelt. 7789. sz. Vízszintesen alkalmazott bronz díszítőtag Minerva mellképével, mely alatt sasfej foglal helyet. — Lelhely Mainz. V. ö. E. v. Mercklin, id. m. 114.

## IV. tábla.

1. sz. M. Nemz. Múzeum. Lelt. szám 1895/90, 312 (de a szám Paulovics István szíves felvilágosítása szerint rossz). Lelhelye ismeretlen. Kétkarú kerékvetőfej, 11·7 cm magas. Tetején nyomott félgömb, amelyen négy lecsurgó cseppalakú párnás díszítmény emelkedik ki, egymáson keresztben. A négyszögű nyélhüvely két oldalán két visszahajló hatyúfej alakjában kiformált zártkörös nyílás. — Publikációját nem találok.

2. sz. Zágráb, Horvát Nemzeti Múzeum. Egészen hasonló darab, 11·6 cm magas. — J. Brunšmid, Vjesnik hrvatskoga arheol. društva n. s. 13, 1913/14, 265. s. k. I. Nr. 272. = Mercklin, id. m. 110. l., 34. sz.

3. sz. M. Nemz. Múzeum, Cat. raisonné 560. Két példány. Lelhelye Óbuda.





1



2



3



4



5



6



7



8

III. tábla.



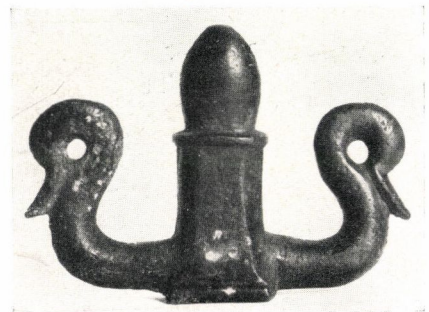
1



2



3



4



5



6

IV. tábla.





1



4



2



3



5

V. tábla.

Kétkarú kerékvető, 11 cm magas, fent tojásdad lezárással; karjai hattyúfejekben végződnek, de nem zárt fülszerűek, hanem nyitak, kampóalakban. — Arch. Ért. új f. 2, 1882, 74. l., alul 1. kép.

4. sz. M. Nemz. Múzeum, Cat. rais. 560. Lelh. Óbuda. Ugyanott publikálva (alul 2. sz. kép). Ez csak 10 cm magas.

5. sz. M. Nemz. Múzeum, lelt. 135/1881, 3. Két példány van belőle, mindkettő az eredeti helyzetben ül a vas tartóvillán. A sima nyélhüvely tetején kicsit előredűtve (hogy a kocsi oldala felől jobban lehessen látni), szembenéző női fej. A két kar primitíven mintázott kacsafejeket mutat; a karok nyitott kampóformájúak. Magasság 9·8 cm. — Héron de Villefosse, Bull. des Ant. de la France 1916, 240 (Nr. 27.). E. v. Mercklin, id. m. 116. l., 32. szám (tévesen az egykarúakhoz sorolva).

6. sz. Zágráb, Horvát Nemzeti Múzeum. Lelhely ismeretlen. 15·1 cm magas. Fent a középén levélkehelyből kiemelkedő griff-fej. A lefelé szélesedő, nyolcszögű nyélhüvely két oldalán nyílt karok 1—1 griff-fejjel. — J. Brunšmid, Vjesnik hrvatskoga arh. društva, n. s. 13, 1913/14, 252. Nr. 184.) (Említi Mercklin is, id. m. 108. l.).

#### V. tábla.

1. sz. = III. t., 3. sz.

2. sz. Debrecen, Déri múzeum. Lelhelye Torda. Két állat küzdelmének lerövidített összefogása; a baloldalán hiányos; a kiegészítést a S. Loeschke, Trierer Zeitschrift 2, 1927, 112. l., 16. ábrán közölt teljes példány mutatja meg.

3. sz. M. Nemz. Múzeum. Lelt. 152/1885, 279. sz. Lelhelye Szőny. 4·5 cm magas, 9·9 cm széles bronzveret, felső végén hattyúfejjel. — Tudtommal kiadatlan.

4. sz. M. Nemz. Múzeum, 78/1888, 4. lelt. sz. Lelhelye Pusztasomodor; két egyforma példány van belőle. Magassága 20·1 cm, súlya 1·88 kilogramm. — Rajzban még nem volt bemutatva; Gaul K., Arch. Ért. 1889, a 193. l.-hoz mellékelte rajzon (3. ábra) a kocsi tetejére helyezve néhány vonással ábrázolta csak (l. még u. o. 202. l.).

5. sz. Mellképet ábrázoló bronzedény. Publikálta J. Brunšmid, Vjesnik hrv. arh. dr., n. s. 6, 1902, 154, 5; v. ö. ugyanott 13, 1913/14. 241. Nr. 83.

#### VI. tábla.

A hajóban álló istennő bronz szobrocskáját publikálta A. Blanchet, Mon. et mém. Piot 34, 1934, planche 5.

#### VII. tábla.

1. sz. M. Nemz. Múzeum. Lelhely: Tök. Publikálta Hampel József, Budapest Régiségei 4, 1892, 38. l.

2. sz. A maria-saali (Karinthia) kocsi, melyet igen sokszor megbeszéltek már az irodalomban.

3. sz. M. Nemz. Múzeum. Dombormű Tökről. — Publikálva: Hampel J., Budapest Régiségei 4, 1892, 42. l.

#### Szövegképek.

##### 145. kép.

A sárszentmihályi lelet kerékvetője Gaul Károly, Arch. Ért. 1890, 115. l. (B. V. tábla) publikációja nyomán.





VI. tábla.



VII. tábla.



## 146. kép.

Balra : kerékvetők a tétényi leletből. Arch. Ért. 1890, 99. l., 15. a—b kép nyomán.  
Jobbról : Kerékvető ; publikálva Arch. Ért. új f. 2, 1882, 74. l., 5. sz. (Mindhárom a M. Nemz. Múzeumban.)

## 147. kép.

Bronz csoport a pusztasomodori kocsiról. V. ö. Hampel J., Bp. Rég. 4, 1892, 50—51. l. és Gaul K., Arch. Ért. 1889, rajzmelléklet a 193. laphoz. 2. kép.

## 148. kép.

Bronz szoborcsoport thráciai kocsiról. G. Seure, Bull. Corr. Hell. 1904, pl. 13 nyomán.

## 149. kép.

Rúdvég a sárszentmiklósi kocsiról. Gaul K., Arch. Ért. 1890. 115. l. nyomán.

## II.

## A SZÉKESFEHÉRVÁRI MÚZEUM RÓMAI KOCSI-LELETE KÁLOZRÓL.

Írta : *Marosi Arnold.*

(150—152. képek).

Káloz fejmegyei községből két kocsi-lelet ismeretes. Az egyiket a N. Múzeum őrzi, melyet az Arch. Értesítő szerint (1902, 430. l.) Dr. Éber László szerzett meg a múzeum számára. A leletben a kocsialkatrészek mellett bronzmécses, bronzkorsók, cserép- és üvegedények is voltak. A székesfehérvári múzeum kocsija 1930-ban került elő Pál István csizmadiamester udvarán vályogbányászat közben és így a lelőkörményei csak hézagosan voltak megállapíthatók Sándor Ákos adóügyi jegyző előadásából, ki a leleteket a múzeumnak juttatta. Előadása szerint a kocsi alatt két lócsontváz is feküdt. A bordáik között talált lándzsák helyzetéből úgy látszott, hogy a lovakat leszúrták. A szemtanuk embercsontokról is beszéltek, de ezek helyzetét nem tudtuk tisztázni. Minden valószínűség szerint sírlelettel van dolgunk, melybe a halottat kocsi-jával, lovaival együtt temették el. E sírtól alig pár lépésre már 1927-ben is találtak lovas sírt kocsi nélkül. Ennek leletei is a székesfehérvári múzeumban vannak. A hozzátartozó kard, lándzsa, sarló, paizsmaradványok germán eredetre vallanak. (Szfvári Szemle, 1931, 4. sz. 6—7. l.)

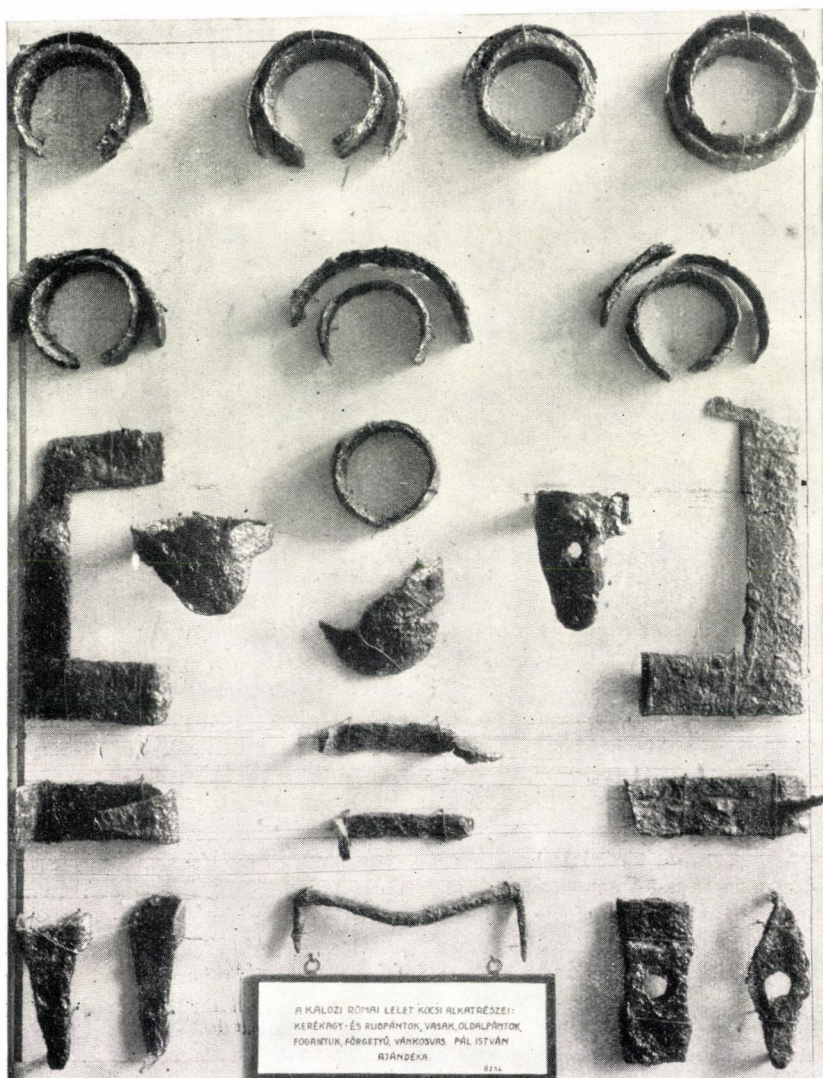
A kocsis sírlelet kocsialkatrészei :

1. Négy a bronz szegmaradványokkal. Átmérőjük átlag 110 cm, 2 cm vastagok, 3 cm szélesek.

2. A kerékagy külső felületét borító *agykarikák* és hozzájuk tartozó belső vasalások, ú. n. *perselykarikák*, 15 drb. Egyik agyvasalásnál a két karika közti farészek is megvannak. A külső karikák átmérője 11,5, a belsőké 8 cm. A perselykarikák összehajló széle nincs összeforrasztva, hogy az agy belső fúrását jól megfeküdhesse.

3. Rúdvasalás : három rúdbeerősítő lemezes karika és két háromszögalakú pánt, egyik végükön oldallemezek, a másikon beverésre alkalmas hegyes nyúlvány.

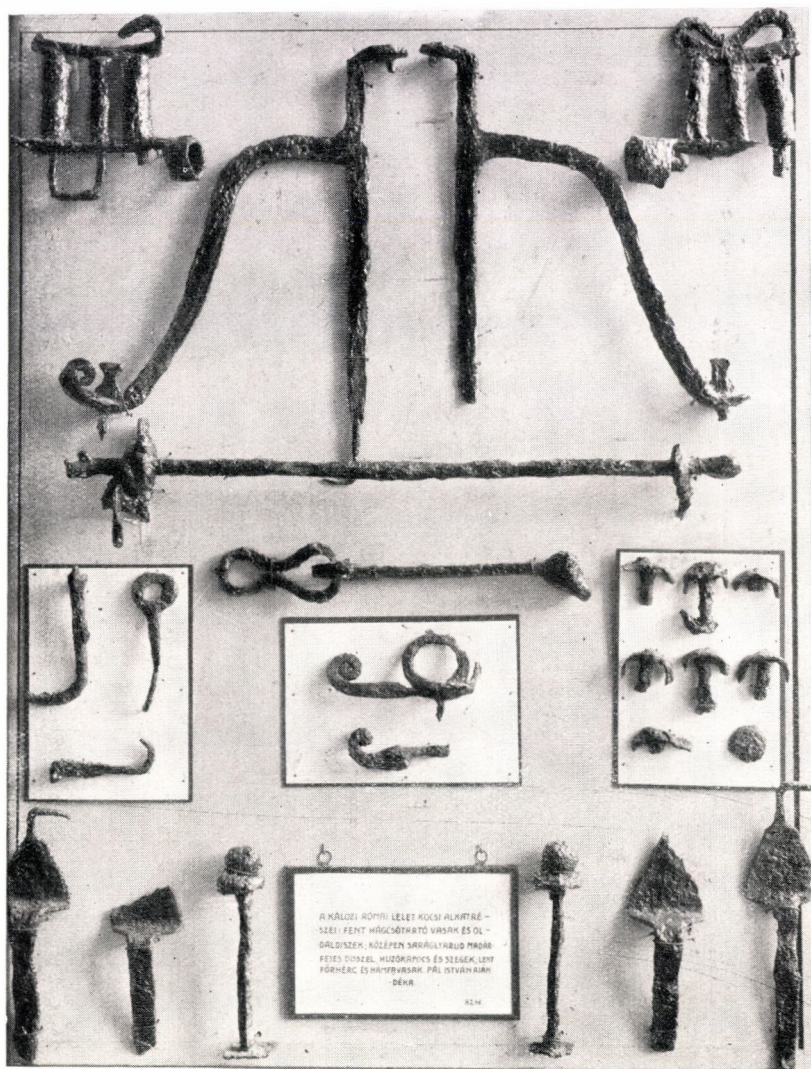
4. A kocsi első és hátsó részét összekötő, ú. n. *koptatók* a derék-vagy alszög beeresztésére szolgáló lyukakkal. Az egyik rombusz alakú, két végén hegyes nyúlvánnyal ; ez volt a felső rész, neve *förgettyű*. Az alsó, az ú. n. *vánkos* hosszúkas négyszög, közepén kiemelkedés.



150. kép.

5. Három  $\sqcap$ -alakú pánt a koci oldalára erősített fogantyú lehetett.
6. Négy széles, lemezes vasalás talán a koci oldal- és csaperősítő pántjai voltak.
7. Két nagyobb  $\Omega$ -alakú vasalkatrész valószínű a *főhércvas*, vagyis a koci közepén alkalmazni szokott fellépőnek felel meg. Felső kampós vége a kocioldal felső részéhez illeszkedett, alsó vége és a díszesen kiképzett kifelé hajló ág a főhércfához támaszkodott.
8. Két hengeres vasdísz a kocioldal felső rúdjának végét díszíthették. Erre vall az egyiknek famaradványos rúdvégi kupakja, a másiknak szívalakban kiképzett, szeges vége.





151. kép.

9. Egy 55 cm hosszú vasrúd, valószínű saroglyaalkatrész. Egyik végén madárfejen és felkunkorodó farokban végződő díszítmény van.

10. Egy 22 cm hosszú vaskampó és belekapcsolt  $\infty$ -alakú láncszemhúzó kapocs.

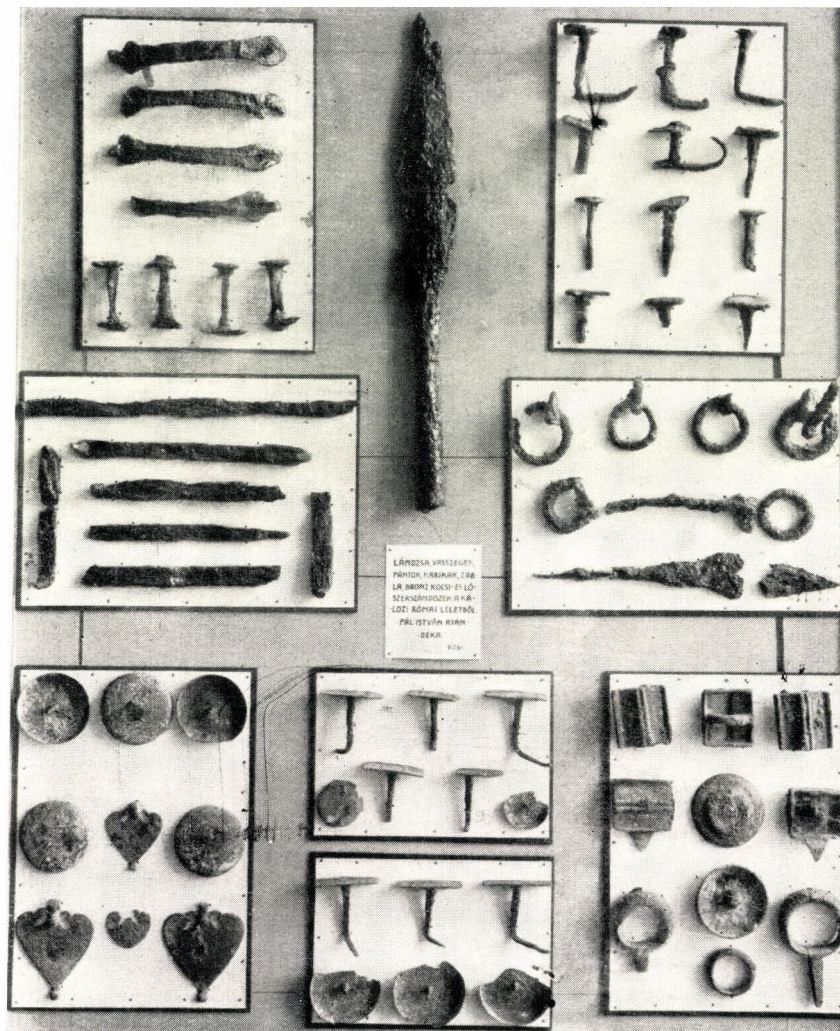
11. Két gombosfejű, vaslemez vaspálca (17 cm h.) a kocsi oldalához erősített vasfogantyúk lehettek.

12. Négy vakolókanál formájú vastárgy, talán főhérc vagy hámfavasalás.

13. Különféle alakú vasszegek, pántok, karikák és töredékek.

14. Bronzalkatrészek: nyolc hosszúkás négyszög alakú lemez kampósszegekkel,;





152. kép.

nyolc nagyobb és két kisebb kupakszerű díszítmény szegekkel; vastagabb, négyszögű bordás díszek belső felületükön vasszegmaradvány vagy fül; kétkúpos bronzdísz, felületükön körbenfutó hornyolás, közepük mélyített, belsejükön vasszegmaradvány.

A leletek másik csoportja lószerszámrészekből áll: 1. vasszabla karikákkal; 2. szívalakú bronzcsüngők áttört díszítménnyel; 3. szíjvezető, tömör bronzkarikák.

Egyéb leletek: 1. tokos vaslándzsa, hossza 42,5 cm; 2. vaslándzsa három töredékben nyéltüskével; 3. keskeny szegélypántok, kulcslemez, császárféjes díszítmények faládikáról; 4. bronz- és vaslemeztöredékek.



## KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

### Az egri várszékesegyház jelentősége a XII. században.

Az egri várszékesegyház ásatásai alkalmával — mint az már ismeretessé vált — két templomelrendezés került felszínre. Az újra napvilágot látott romok alapján kiderült, hogy azok a templomrészek, melyeket Ipolyi Arnold az 1862-ben végzett ásatások eredményeinek alapján a székesegyházról írt monográfiájában ismertetett,<sup>1</sup> nem az ősi, Szent István által alapított bazilika valamely későbbi átépítéséhez tartoztak, hanem a XV. század végén épített, de be nem fejezett második templomelrendezés szentélyének maradványai voltak és a korábbi időkből származó ősi bazilika teste ezektől az általa ismert maradványoktól nyugatabbra terült el. A régebbi templomelrendezés az átépítések sorozatát mutatja, s első építéséből ma már csak a több méter magas felnyúló, köralaprajzú főapszis falának néhány alsó kvádersora, a már elpusztult északi mellékszentély hasonlóan félköríves alapozása, továbbá a déli hajófal keleti — a déli szentélyindítást is megőrző — vége, és közvetlenül a déli szentélyhez csatlakozó hajópillér egy kósora menekült meg az elmúlástól. Ezzel szemben

az építmény többi része már a későbbi korok műve, így az ezidőszerint elsőnek tartható székesegyház alaprajzának megállapítása első pillantásra nem tekinthető könnyű feladatnak.

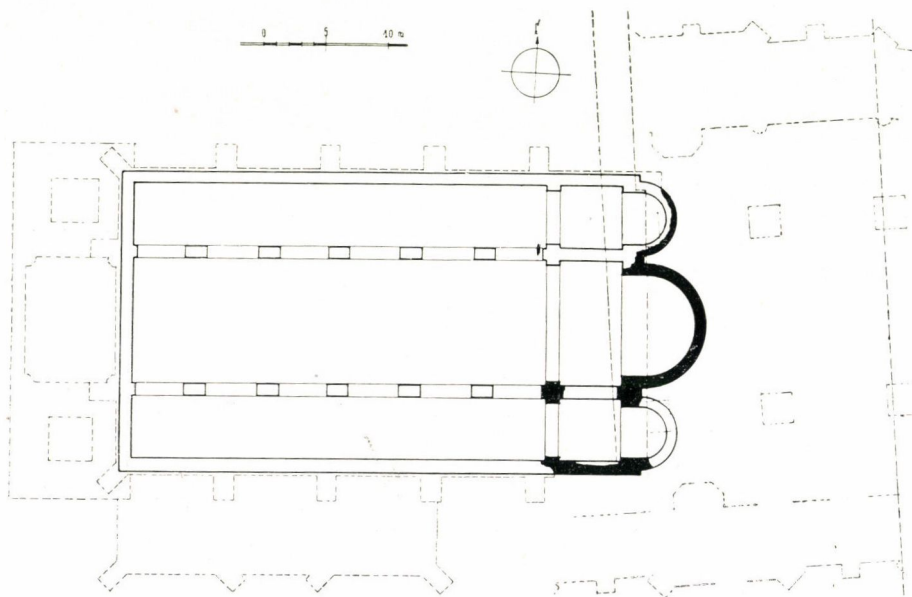
Azonban az ásatások eredményei többek között olyan részletkérdésekre is feleletet adtak, melyek alkalmasak arra, hogy segítségükkel az első várszékesegyház alakjára következtetéseket vonhassunk. Így mindenekelőtt megállapíthatjuk, hogy az első székesegyháznak nyugati homlokzatát eredetileg tornyok nem díszítették. Ipolyi ugyan az egri várról fennmaradt XVI. és XVII. századi metszeteken ábrázolt székesegyház nyugati homlokzatán látható tornyokat zömök alkatuk miatt a XII. század építésének tudta be, azonban az ásatások tanúsága szerint az e helyen kikerült toronyalapok a XIV. század előtt nem készülhettek. Ugyanis a tornyok már a székesegyház hosszházának gótikus stílusban való átépítése után épültek fel, amikor is az erőteljes támpillérek által tagozott nyugati oromfal saroktámpillérei teljes egészükben, a főkaput közrefogó támpillérek pedig részben a tornyok testébe kerültek. Világos tehát, hogy a hosszház átépítése alkalmával sem terveztek még a székesegyház nyugati homlokzatára tornyokat, mert különben nem építettek volna az idők folyamán újabb toronypárt a homlokzat elé.

A templom szélességi méretét a fennmaradt szentélyek és a déli mellékhajó fala pontosan meghatározzák, hosszára nézve pedig az ásatások ezirányú negatív eredményei alapján nincsen okunk kételkedni abban, miszerint a hosszház át-

<sup>1</sup> Műve a Bartakovics Béla egri érsek aranymiséjére kiadott emlékkönyvben jelent meg. (Eger 1865.) Művének legnagyobb értékét a levéltári adatok pontos és lelkiismeretes gyűjteménye jelenti, mely azóta is alig egy-két újabb adattal bővült, s így műve ma is értékes kútforrás szolgál. A székesegyházzal kapcsolatosan néhány értékes adatot Böhm J.: A Szent István királyról és Szent Péterről nevezett egervári prépostságok c. munkájában közöl (Eger 1899.)

építése alkalmával újjászületett templom határoló falai a román bazilika alapjainak helyén épültek. De feltevésünk mellett az előrebocsájtott megfontolásokhoz képest sokkalta súlyosabb érvet is kovácsolhatunk a déli szentély előtt felszínre került hajópillér helyének ismeretével megállapíthatóvá vált pillérfeszítávnak kutatásainkban való felhasználása által. Ez a távolság ugyanis az átépített hajók hosszát maradék nélkül osztja, és segítségével

paniléje lett volna, fel sem tételezhetjük, s hogy pedig az ásátás eredményei a nyugati toronypár vagy torony létezését is kizárták, a rekonstrukció számára szorítottunk csak egy lehetőség, a mellék-szentélyek előtt lévő boltmező feletti, keleti toronypár egykori létének feltételezése marad. Erre a ritka elrendezésű templomtípusra hazánkban éppen az Egertől nem messze fekvő boldvai, egykor bencés apátsági templom szolgált



153. kép. Eger: a XII. századi román bazilika alaprajzának visszaszerkesztési kísérlete.

pontosan hat azonos feszítvű pillér helyére következtethetünk. Véleményünk szerint ezt a tényt pusztán véletlennek minősíteni nem igen lehet.

Az előrebocsájtott figyelembevételével megrajzolhatjuk tehát azt a háromhajós templomelrendezést, mely szerint a ma legrégebbnek ismert székesegyház elkészülhetett (153. kép), s csupán arra a kérdésre kell felelnünk, hogy a püspöki templomnál elengedhetetlen tornyok az építmény mely részén állhattak. Hogy templomunknak különálló tornya, cam-

példát, mely építmény hazánkban ezideig analógia nélkül állott.<sup>1</sup> Hogy az egri székesegyház is hasonló megoldású lehetett, még a fenti okoskodásunktól függetlenül is tudunk valószínű adatokat felmutatni. Ugyanis az egri várat ábrázoló Houfnaglius- metszet, mely valóságárvágás tekintetében a többi, Egerről fennmaradt

<sup>1</sup> Lásd Nyíry Dániel: A boldvai próbaásatás eredményei (Történelmi és régészeti közlemények Miskolc város és Borsod vármegye múltjából. II. évf. 4. sz. 1927) és Szőnyi Ottó: Régi magyar templomok 188. old. és 35. kép.



metszetet messze maga mögött hagyja,<sup>1</sup> a várbeli székesegyház testén három toronyt ábrázol (154. kép). Ezek közül kettő a nyugati homlokzatot díszíti, s nem lehet más, mint a hosszházhoz későbbi időkben toldott nyugati toronypár, egy pedig a déli mellékahajó keleti végén romokban látható, ott, hol mi is elképzeltük elméleti okoskodásunk eredményeképpen templomunk déli tornyát, és amely helyen az

ősi templom déli falát nemcsak megkímélték, hanem elgondolásaikba bele is illesztették, teljes összhangban van a metszettel, mert így joggal feltételezhetjük azt, hogy a régi székesegyháznak ez a része még a XVI. század végén is állhatott, amikor is a metszet rajzolója Eger várát megörökítette. És éppen ezt a kíméletet tartjuk különösen jellemzőnek, mert ha meggondoljuk, hogy Egerben a székes-



154. kép. Az egeri vár látképe 1588-ból.

ásatások a szerintünk egykori könnyűtestű román torony sarkát tartó pillér alapiját felszínre is hozták. Az a tény, hogy az átépítések mesterei ezt a románkori pillért és az

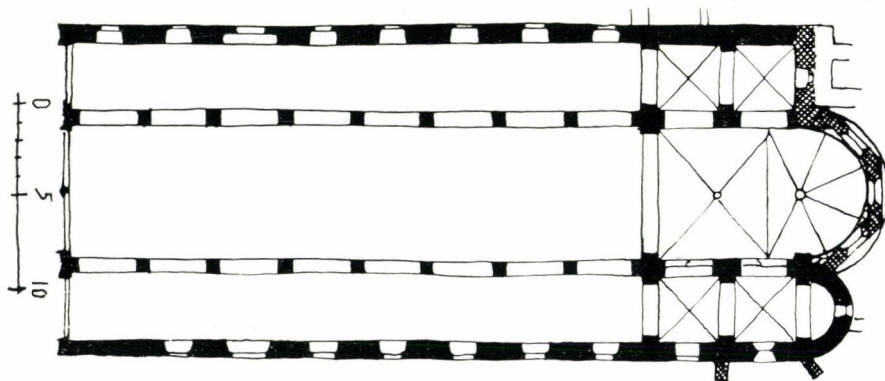
egyház átépítésekor nem a szokásos középkori módszer szerint jártak el, amikor a templomátalakításokat és bővítéseket túlnyomóan akként fogantatották, hogy

<sup>1</sup> Braun et Hogenbergius: Civitates orbis terrarum. Coloniae Agrip. 1599. IV. kötet. A rajz elkészítése a templom egyik tornyának falára írt évszám alapján minden bizonnyal 1588-ban, de mindenesetre 1596 előtt készült, mert a rajzoló a képen a török portyázó sereg ellen siető magyar vitézeket még a várból kijövet ábrázolta. A metszet valóság hívségét bizonyítja, hogy az ábrázolt templomtest konfigurációja az ásatások által megismert alaprajzot fedi, továbbá, ha egybevetjük a Pataki

Vidor által közölt ama rajzzal (Az egeri vár élete. Eger. 1934. 7. kép), mely a vár építésének különböző korait tünteti fel, akkor azt látjuk, hogy metszetünk egyrészt a Baldigara-féle várépítkezést (1572–96) a rajz keletkezési dátumának megfelelően munkaközben mutatja be, másrészt pedig a régi várfalak kígyózó vonalát a fennmaradt többi metszettel szemben a valóságnak megfelelően közel a szemlézővel.

a régi szentélyeket lebontották, és azok helyébe újat és nagyobbakat építettek, akkor újabb meggyőző érvet kövacsolhatunk előbbi feltételezésünk alátámasztására. Ugyanis a mi esetünkben éppen a szentélyrészt hagyták meg épségben és a hosszházat építették a divatos új csúcsíves stílusban át, s hogy tornyokat a nyugati homlokzatra még akkor sem terveztek, legjobb bizonyossága annak, hogy a szokástól eltérő építési mód nem talán az ősi szentélyek iránti tiszteletből, vagy valamely más, hasonló okból fakadt, hanem az ezekkel szervesen egybeépített s használatban lévő tornyoknak szükséges voltából következett.

csatlakozik, mint ezt ebben a korban a bencés építkezéseknél látjuk. Azonban ez az alaprajzi típus ebben a formában alkalmazásra nem talált, s hogy a hirsai bencésreform a szentélykripták alkalmazását is eltiltotta, Délnémetországban a fejlődés folyamán új elrendezés született meg, mely csupán keleten három, egyvonalban csatlakozó szentéllyel, nyugaton pedig egy vagy két toronnyal határolt háromhajós hosszházból állott. Ennek a típusnak további változata újra Regensburgban bukkan fel, ahol felépült a Szent Jakab-templom (1110—1120), melynek bennünket érdeklő sajátossága az, hogy a szokásos toronypár a nyugati homlokzat-



155. kép. Würzburg. Szt. Jakab-templom.

A feltételezett elrendezés még külföldön sem gyakori, s hogy analógiákat találhassunk, Délnémetország területét kell átvizsgálunk, hol az Egerben felhasznált olasz eredetű, kereszthajó nélküli hosszházrendszer nagyszámban található, és amely típusnak ezen a földön legrégebb példája a VIII. századból származó regensburgi St. Emmeram-templom. Noha ez a bencés építmény a XI. század első felében újjáépült, hosszházának eredeti elrendezését mégis megőrizte számunkra. A három félkörívű apszissal egyvonalban lezárt hosszházához nyugaton az ókeresztény bazilikákra emlékeztető kereszház, majd meg kriptával ellátott presbitérium

ról a mellékszentélyek záródása előtti boltmező fölé került, éppen úgy, mint ahogyan azt az egri székesegyháznál is feltételeztük. Felette meglepő az is, hogy a szentélyrész itt is a keleti toronypárral menekült meg a későbbi átalakítást megelőző bontás elől és Egerhez hasonlóan csak a hosszház épült át a XII. század végén, a nélkül, hogy a nyugati homlokzatra toronyépítményt tervezett volna mestere. Nyilvánvalóvá válik tehát ez esetben is, hogy a szentélyek fennmaradását a keleti tornyokra való szükség eredményezte, mint ahogyan erre a feltevésre jutottunk az egri bazilikával kapcsolatban is. A Jakab-templomon kívül még fennmaradt



ennek az érdekes templomelrendezésnek ép példánya is, így a würzburgi Szent Jakab-templom, melynek hosszház- és szentély-alaprajza egyrészt a regensburgi testvértemplommal való rokonságát bizonyítja, másrészt Eger székesegyházához meggyőző analógiát szolgáltat (155. kép). Ezek alapján, úgy hisszük, bizvást állíthatjuk, hogy az egi bazilika a regensburgi és az ennek nyomán épült würzburgi Szent Jakab-templomok szentélyének és hosszházának elrendezését mutatja.<sup>1</sup> Meg kell ugyan jegyeznünk, hogy a Jakab-templomoknak nyugati végén emeletes emporaépítmények zárták le a hosszházakat, míg Egerben nyugati emporáról tudomásunk nincsen, s nem valószínű ma már, még ha volt is, hogy nyomára akadunk. A közölt alaprajzi rekonstrukció megrajzolásánál éppen ezért a legegyszerűbb esetet vettük fel, mintha empora, vagy belső előcsarnok az elrendezéshez nem tartozott volna (mint például Boldva alaprajza). Az utóbbi esetekben az alaprajz változást csak annyiban szenvedne, hogy az utolsó nyugati pillérpárra az árkádíveken kívül az emporát tartó vagy pedig az előcsarnokot határoló keresztívek is támaszkodnának.

Ha pedig azt a tényt is figyelembe vesszük, hogy az említett regensburgi és würzburgi templom a skót bencések építkezéseire tartozott, mely rend a normann formaelemeknek Németországba való behozatalában játszott jelentős szerepet, és a fenti templomtípus a rend sok tekintetben egyéni jellemvonásokat tartalmazó építészetének egyik érdekes fejezetét alkotja, további megállapításokat vonhatunk le hazánk lokális művészettörténetére nézve. Ugyanis a boldvai templomanalógián kívül — mely templomnak műtörténeti szempontból való kapcsolata Egerrel bizonyosra vehető — a hasonló-

képpen Egertől nem messze eső Szomolya község egykori román templomának fennmaradt keretkövei mutatnak a német-skót bencés építészet formakörével szellemi rokonságot.<sup>2</sup> Ezek a faragványok egyedül állanak hazánk építészettörténetében, mert ezidőszerint legkoraiabbnak ismert, valószínűen a XII. század második feléből származó normann-román díszítésű maradványaink (156. kép). De ezek a jelleg-



156. kép.

Faragványtöredékek Szomolyáról.

zetességek Eger egyetlen fennmaradt románkori oszlopfőjének ornamentikáján, egy párkánytöredéken, valamint egy, a gerezdes normann kapitelekre emlékeztető, bordázott vállkövének díszítésén éppen úgy tükröződnek,<sup>3</sup> s annak a

<sup>2</sup> Lásd Szemcsányi Miklós: Az egi érseki líceum lapidáriumának tárgymutatóját (Eger 1932) 4. sz. alatt.

<sup>3</sup> U. o. 24. és 25. sz. alatt. Az oszlopfőt már Ipolyi is ismerte (id. mű 129—130. old.). A párkánytöredéket a gót stílusban való átépítés alkalmával az északi hosszházfal egyik támpillérenek alapozásakor újra felhasználták.

<sup>1</sup> V. ö. Ostendorf: Die deutsche Baukunst im Mittelalter (Berlin 1922) c. m. 3. fejezetét. Die Kirchen der Schottenklöster. 170. old. U. i. közli a regensburgi és würzburgi Jakab-templomok alaprajzát is 193. és 203. kép.



157. kép. Eger, várszékesegyház.  
Román oszlopfő.

feltevésnek adnak helyet, amely ezt a különleges maradvány-csoportot a skót bencések által életrehívott korai normann hatással kívánja összekapcsolni.<sup>1</sup> (157., 158., 159. képek). Ennek a normann formakörnek további nyomát Eger környékén a tarnaszentmáriai templomocská-

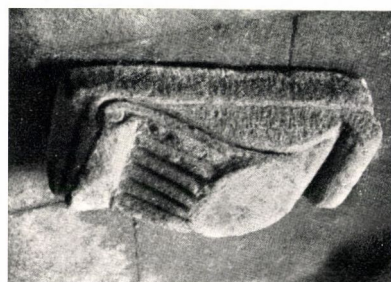
<sup>1</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy a skót bencések építészeti hatása túlnőtt a rend keretein. Így például a regensburgi Jakab-templomnak már az 1120-as években utánzója akad a reichenbachi kolostortemplom építőjének személyében (Kunstdm. Kgr. Bayern II. Oberpfalz, Heft 1. Bez. Roding. 90. old. és 92. kép), sőt ez a típus Altenstadtban még a XII. sz. végén is feltűnik (M. Hauttmann: Die Kunst des frühen Mittelalters. 446. tábla és 719. old.) Mivel pedig az említett templomok nem tartoznak a skót bencés építkezések közé, a mi esetünkben sem szabad közvetlen kapcsolatot feltételeznünk a skót bencés rend és az egerkörtényi építkezések között.



158. kép. Eger, várszékesegyház.  
Párkánytöredék.

nál is megtaláljuk,<sup>2</sup> hol nemcsak különleges oszloplábazatának ornamentikai jellege mutat feltevésünk helyességére, hanem az is, hogy a rajnavidéki lóhere-alaprajzú templomelrendezésekre emlékeztető apszis megoldása annak a kölni Gross St. Martin-templomnak mintegy alaprajzi redukciója, mely eredetileg szintén skót bencés építkezés volt, s az ott hasonlóképpen jelentkező normann építészeti hatás apszisainak architektúráján éppen úgy kimutatható.<sup>3</sup>

Az előadottakból tehát az következik, hogy a várasatások által felszínre hozott templomalaprajz felépítésére vonatkozó hipotézisünket nemcsak a rendelkezésre álló tárgyi bizonyítékokkal és a külföldi



159. kép. Eger, várszékesegyház.  
Vállkő.

analógiák felsorolásával sikerült alátámasztanunk, hanem ezeken túl, az egerkörtényi műemlékeknek, vagy azok maradványainak alapján hazánk e korbeli építészettől sajátosan eltérő, egységes emlékműcsoport felismerésére jutottunk, melynek középpontjában maga az egri székesegyház állott.<sup>4</sup> Az építmények mind a XII. század második feléből, vagy a XIII. század elejéről valók, sörukat az egri székes-

<sup>2</sup> Lásd Szabó László: Árpádkori magyar építőművészet. 333. old. Szőnyi O.: Régi magyar templomok 56. kép és 191. old.

<sup>3</sup> Lásd Ostendorf id. mű Abb. 204—5. és 172—176. old.

<sup>4</sup> Lásd Ipolyi id. mű 130—31. old.



egyház nyitja meg, melynek alapjait talán már Márton püspök idejében (1141—1156) lerakhatták, építése pedig bizonyos elhúzódt a század harmadik negyedében is és ekképpen az 1150 körül befejezett würzburgi Jakab-templom közvetlen folytatásának tekinthető. Meggondolásainkból továbbá az is következik, hogy székes-egyházunk építési ideje alsó határt jelent a boldvai, szomolyai és tarnaszentmáriai emlékek kormeghatározás számára is.

*Ifj. Csemegi József.*

### **Két adat a XVIII. század magyarországi fafaragásához.**

A zirci apátsági levéltár kéziratai között levő pálos évkönyvben található adatokkal két pálos faragvány mesterének neve határozható meg. Az évkönyvnek, melynek első oldalán Eszterházy Imre hercegprímás képe van díszes barokk-keretben, teljes címe: D. O. M. A. Annalium Eremiti Coenobitiorum Ordinis Monachorum S. Pauli Primi Eremitae, sub Regula Divi P. Augustini Deo famulantium Volumen Tertium, quo ab Anno 1727 usque ad Annum 1774 ejusdem Proto-Eremitici Ordinis progressus, Coenobiorum varij successus, Electiones & Gubernia, Patrum Generalium vitae & gesta memorabilia Fratrum ac Summorum Pontificum, aliorumque de hoc S.

Ordine bene meritorum favores, cum intermixtis nonnullis temporum eventibus referuntur. Opus fideli calamo exactis generalibus ordinis, provinciarum historiis, ac variis coenobiorum monumentis congestum et servata, quoad fieri potuit, chronologica annorum serie. A P. Martino Streska ejusd. ordinis sacerdote Al. Provinciae Hungaricae Alumno... conscriptum.<sup>1</sup>

Az 1771. év VI. bekezdésében olvashatjuk a következőket: «Memoratu quoque dignam censem conventus Pestiensis Bibliothecam, quam Religiosus Frater conversus *Antonius Ruesman*, artis arculariae ac statuariae, apprime peritus, admirabili opere, ad summum decorem perduxit...»

Az 1754-iki VII. bekezdésben foglaltakkal viszont Molnár Ernőnek a tüskevári sekrestyeszekrény faragójára vonatkozó adatait<sup>2</sup> egészíthetjük ki: «... Nagy jenőensis denique superior Emericus Horhi Sacrarium Ecclesiae armarijs et Sanctuarium stallis e ligno quercino venusti opera Fratris Conversi *Joannis Hingeller* factis, exornavit».

*Aggházy Mária.*

<sup>1</sup> Az évkönyvbe való betekintést az Apátság Perjele, dr. Horváth Konstantin főiskolai tanár úr szívessege tette lehetővé.

<sup>2</sup> M. E. Egy régi magyar pálos-émlék. Magyar Művészet. 1935. 2. 50—57. old.



160. kép.

## KÖNYVISMERTETÉSEK.

ARNOLD SCHÖBER: **Die Römerzeit in Österreich** dargestellt an den Bau- und Kunstdenkmälern, Verlegt bei Rudolf M. Rohrer in Baden bei Wien.

Szélesebb körök számára készült, de szakemberek számára is nélkülözhetetlen kézikönyv, mely nemcsak a kutatás mai állásáról tájékoztat, hanem a függelékben adott irodalmi utalások révén irányításokkal is szolgál. Rövid történeti bevezetés után áttekintést kapunk az erőd- és városépítészeti fejlődéséről, a templomokról és szentélyekről s a nyilvános és magánépítkezés emlékeiről. A városi és vidéki építkezéseknél egyaránt nagy szerepet játszó peristylumos ház példáinak nagy számával szemben az Itáliában és a Rajna vidékén gazdagon kivirágzott, sarokrisallittal ellátott U-alakú portikusvillának egyetlen példája Brigentiumban került elő. (A Rajnavidéki villaépítészetre vonatkozólag l. Bonn. Jahrbücher 129, 1924 S. 120 ff.; Germania 1924, 6 ff.; Arch. Anz. XLIII. 1928 Sp. 228 ff. Rodenwaldt: Neue deutsche Ausgrabungen S. 210 ff.) A peristylumos városi és vidéki ház hazánk területén is elterjedt (pl. Aquincum XX–XXII. sz. ház, s a Balázscán föltárt vidéki lakóház), a portikusvilla ellenben eddig még ismeretlen.

A tárgyalás során szerző már ezekben a fejezetekben is nagy súlyt fektetett a helyi vonások, az általános gyakorlattól való eltérések kiemelésére. Még erősebben ütnek át ezek a helyi színek a következő fejezetekben, melyek a festészet, szobrászat és iparművészet emlékeit tárgyalják. Az Itáliához közel fekvő Virunumban senkit sem lephet meg a klasszikus típusokat képviselő márványszobrok sokasága, melyek nagy része nem importáru, hanem helyi műhelyekben készült.<sup>1</sup> A protréművészet emlékei is az itáliai stílusfejlődéshez és gyakorlathoz kapcsolódnak. Helyi mester munkájának kell tartanunk a kocsizott kötött Hektor holttestének meghurcolását ábrázoló, egykor síremlékkül szolgált domborművet, mely nemcsak a kompozíció eseten darabosságában, hanem a keret Latène hagyományokat követő, kelta ízlésű vonalmenetében is eltért klasszikus mintaképétől. Ezt

<sup>1</sup> A fölhasznált krajnai márvány is erre vall. A virunumi szobrászműhely Carnuntum számára is szállított. (L. Carnuntum 1885–1935, zum 50 jährigen Bestande des Vereines «Carnuntum» S. 17.) — A provinciális szobrászműhelyek iparszerű tevékenységére érdekes fényt vet egy Meridában (Spanyolország) előkerült Augustus-kori tógás szobor jelzése: EX OFICINA GAI AVLI. (C. Primero: Materiales de Arqueologia Española p. 87).



a mintaképet, melynek őstípusa hellenisztikus festmény volt, a virunumi síremlék csak kivonatban adja. Schober fejtegetéseit kiegészítve szeretnék utalni arra, hogy az eredeti kompozíciót két dombormű sokkal teljesebben őrizte meg: 1. az egyik egy fent tojásfüzérrel záródó mészkőtöredék (szarkofág része?) a Reggio Calabria-i Museo Civico-ban: Atti del I<sup>o</sup> Congresso Nazionale di Studi Romani I. Tav. XXVIII. A háttérben Trója falai, melyekről Priamos és hitvese búsan tekintenek alá. (Ugyanezt a képtípust őrizték meg a Tensa Capitolina domborművei: Stuart Jones: *Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* pl. 71 és 73.) 2. A másik domborművet a budapesti Nemzeti Múzeum őrzi. (Rajzban közölve: Arch. Epigr. Mitt. 1890). (160. kép) A háttérben itt is Trója falai tűnnek fel, a falak előtt két nőalak: az egyik jajveszékelve tárja ki karjait, a másik fájdalmas megadással tekint maga elé. Jobbról a várkapu előtt áll Achilles harci szekere a hozzákötözött Hektor holttestével. A kocsi még nem indult el, de a lovak már türelmetlenül kapálnak, Achilles pedig hátrafordul s jobbát résztvevőn fölémelve, int búcsút a bánatsujtotta nőknek. (Sokkal szükségesebb a tegeai domborműtöredék: Lehmann—Hartleben: *Die Trajanssäule* S. 103, Abb. 15, melyen Achilles vágatott kocsija mögött csak Trója falai tűnnek föl. V. ö. fejtegetéseimet a képtípussal kapcsolatban: *Jahreshefte d. Österr. Archaeol. Instituts* XV, 1912 S. 186.) Az eredeti kompozíció rekonstrukcióját csak a különböző változatok gondos kritikai egybevetése után kísérhetjük meg. Az ilyenfajta munkának éppen könyvünk szerzője adta kitűnő példáját, a Hektor kiváltását ábrázoló domborművekről szóló tanulmányában (*Jahreshefte* XXIII 1926, S. 62. ff.), melynek keretében ismert aquincumi domborművünk is helyet kapott. (Kuzsinszky: *Aquincumer Ausgrabungen und Funde*, Budapest 1934, S. 184/5, No. 60, Abb. 138.) Ez a képtípus is visszatér a Tensa Capitolina domborművei között.

Az említett kelta ízlésű keretmotívumot egy másik virunumi domborművön is viszontlátjuk (Abb. 49), melynek ábrázolása azonban klasszikus képtípusok helyett a való élethez igazodott. A mindennapi életvalóság helyi zamata északkelet felé haladva mindjobban erősödik. A legszínesebb s a kelta őslakosság életviszonyaira és ízlésére legjellemzetesebb példákat a Pannónia területén előkerült kőemlékek szolgáltatják (Abb. 21—26, 42 és 51). A helyi elemeknek ez az előtérbenyomulása hazai emléanyagunkon is megfigyelhető. Hogy az Itáliához közelfekvő, déli provinciák kiválóbb kőfaragókkal rendelkeztek, mint a távolabbi tartományok, ezt tanulságosan bizonyítja a Noricum területén előkerült medaillon-arcképeknek (Abb. 53/4) hazai példáinkkal való egybevetése. (Schober: *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien* S. 152 ff. Abb. 175 ff.) A stílus bátortalan darabossága a mi példáinkon az egyéni jegyekkel szemben jófomán tehetetlennek bizonyult. A noricumi példákön viszont a pompás portrait-k egész sorozatával találkozunk. A legkiválóbbat, a grazi Johanneum fegyveres centuriót ábrázoló medaillonját (Schober: *Die römischen Grabsteine Noricums und Pannoniens* S. 148, Abb. 170), a kötet képanyagában sajnálattal nélkülözzük. A marcona idegenvérű harcos portrait-ja Caracalla-kora portrait-művészetének a maga nemében éppoly remeke, akárcsak a császár nápolyi mellképe. Keletkezését Schober tévesen tette az I. század fordulójára (i. h. S. 148).

A Kr. u. 3. században, a markomann háborúk után a szobrászi tevékenység Noricum területén erősen alábbhagyott. A síremlékek száma csökken, s a jelesebb arcképek is a ritkaságok sorába tartoznak. Egy kiváló példát a gráci Johanneum őríz a 3. század első feléből. A welsi kis bronzmellkép (Abb. 67) tárgyalásánál nem ártott volna legalább röviden utalni arra, hogy ezt az arcképet életnagyságon felüli márványpéldányban is ismerjük. (Mün-

chen, Residenz. E. V. 1034, 1; Studniczka: Ein Heerführer der späteren Antoninenzeit. Festgabe zur Winckelmannsfeier des Arch. Seminars der Universität Leipzig, am 9. Dez. 1925.) A helyi hagyományok erejének és jelentőségének példákön való bemutatására az iparművészetről szóló fejezet szolgáltatta a legbőségesebb alkalmat.

Schober kötetét, mely a római Magyarországot tárgyaló hasonló munka megírásához ösztönül és mintaképül szolgálhatna, hazai kutatóink is tanulsággal forgathatják.

Hekler Antal.

DOBÓ ÁRPÁD: **Pannoniai vonatkozású külföldi feliratok.** Dissertationes Pannonicae ex Instituto Numismatico et Archaeologico Universitatis a Petro Pázmány nominatae Budapestiensis provenientes Series I. Fasc. I. Budapest, 1932. 27 l.

A Dissertationes Pannonicae első füzeté főleg a jövőendő kutatások megkönnyítése szempontjából tartalmaz fontos adatokat, egyben azonban statisztikaszzerű összeállításával magából az anyagból következő történeti megállapításokra is alkalmat ad. Az eddig a Corpusban és különböző folyóiratokban elszórt és nehezen kezelhető felírt anyagot jól áttekinthető módon csoportosítja. Összeállításaiából kitűnik, hogy a pannoniai különösen a római birodalmi hadseregben játszottak jelentős szerepet, főként a praetorianusok soraiban, ahol számuk Septimius Severus uralkodásától kezdve növekszik meg; a császár ugyanis éppen Pannoniára támaszkodva szerezte meg Kr. u. 193-ban a császári hatalmat. Feltehető, hogy amíg katonai vonatkozásban a provincia igen fontos szerepet játszik a birodalomban (l. a cohortes urbanae, cohortes vigilum, equites singulares, a tengeri hajóhad pannoniai katonáit, továbbá azokat, akik mozgó csapatokkal és hadjáratok kapcsán kerültek külföldre; fontosak a pannoniai törzsekből rekrutált csapatokra vonatkozó összeállítások és a

pannoniai hadjáratok említésének összegyűjtése külföldi feliratokon), addig a polgári társadalom, legalább is a felírtok tanúsága szerint, az imperium nagy keretében különösebb jelentőségre nem emelkedett.

GRONOVSKY IVÁN: **Meghatározott nemzetiségű pannoniai személynevek.** Dissertationes Pannonicae, Series I. Fasc. 2. Budapest, 1933, 50 l.

A gyűjtemény 84 pannoniai barbár nevet sorol fel betűrendben, a hozzátartozó felírt kivonatos közlésével, az irodalmi adatok és a lelőhely feltüntetésével. A névsorban az eddigi kutatások alapján jegyzi meg, hogy az illető név kelta, thrák, illír vagy italikus-e. Azonban ilyen nagyobb összeállításnál, amely a további kutatások számára megbízható forrásmunka szerepére hivatott, szívesen vettük volna, legalábbis azok számára, akik a szaktudománynak ebben az ágában nem elég otthonosak, a gyűjtés alapját alkotó történeti háttér vázolását. Ebben a kapcsolatban elsősorban a pannoniai őslakosság elhelyezkedésének kérdésére gondolunk, s legalább az eddig ismert eredmények összefoglalását várnók. Hasznos lett volna továbbá annak az elvnek az ismertetése, amelynek alapján a barbár nevek nemzetiségek szerint való szétválasztása történt, még akkor is, ha az nem más, mint az irodalomban felsorolt szerzők rendszérének átvétele. Mindezekkel a megjegyzésekkel távolról sem szeretnők az eredményeiben gazdag, gondos és körültekintő munkára valló összeállítás értékét csökkenteni, csak arra rámutatni, hogy a magyar szaktudományban ma még szinte úttörőként szereplő, régészeti és történeti szempontokat egyaránt figyelembevevő összefoglalások a szigorú szakszerűség mellett bizonyos általános tájékoztató szerepre is hivatottak. Igen érdekesek és a további kutatások során bizonyára még jobban kiaknázhatók lesznek a nevek kapcsolatai lelőhelyeikkel; egyes nevek ugyan-



is feltűnő gyakran fordulnak elő egy bizonyos területen, vagy annak közvetlen környékén, a nevek alapján tehát egyes néptörzsek telepeire is következtethetünk. A nevek beható vizsgálata fényt derít arra is, hogy a pannoniai őslakosság körében a romanizálódás mennyi zökkenővel, visszaeséssel, mily szabályellenesen megy végbe. Így mesesik, hogy már romanizált nevű szülőknek ismét barbár, vagy barbár eredetre utaló nevű gyermekei vannak. Különösen ott gyakori ez a jelenség, ahol a szülők neve nem valódi római név, hanem csak barbár név latin fordítása.

KORBULY GYÖRGY dr.: **Aquincum orvosi emlékei.** Dissertationes Pannonicae, Series I. Fasc. 3. Budapest, 1934. (Különlenyomat az «Orvosképzés» 1934. évi Tóth-füzetéből. 106—148. l.)

K. dolgozata a pannoniai római kutatás eddig, legalább is szigorúan orvosi vonatkozásában elhanyagolt területére irányítja a figyelmet. Többet ad, mint amennyit a dolgozat címe ígér: az orvosi emlékek mellett ugyanis kitér Aquincum egészségügyi berendezéseinek tárgyalására is. Egész dolgozatán végigvonul a szándék, hogy az eddig Aquincumban csak szórványosan előkerült emlékeket nagyobb egészbe foglalva, a tárgyalás kapcsán felvetődő kérdéseket a birodalmi orvosi és egészségügyi fejlődés menetébe állítsa be. Ott, ahol Aquincumra vonatkozólag nem áll elegendő adat a rendelkezésre, részben Pannonia, részben a római birodalom területéről vett példákkal világít rá a valószínűleg itt is fennálló lehetőségekre. Szívesen várjuk, minél előbb az orvosi emlékeknek az egész provinciára vonatkozó feldolgozását. Munkájának menete a következő. Ismerteti a feliratokból ismert két polgári (mindkettő keleti származású) és hat katonai orvosra vonatkozó adatokat, továbbá két sírleletet, melyek felszerelésük alapján egykor orvos birtokában lehettek, tehát ugyancsak orvosok emléket őrizték meg számunkra. Fontosak az

aquincumi kórházzal (valetudinarium) kapcsolatos, eddig elszórt adatok összegyűjtése, az orvosi műszerek összefoglaló feldolgozása s különös figyelmet érdemel az aquincumi mumiasírokról közölt előzetes jelentés. Végül az Aquincumban tisztelt gyógyító istenségeket sorolja fel. A szorosabban vett orvosi vonatkozások mellett már az általános egészségügyi berendezések körébe tartozik a fűtési viszonyok és a vízellátás, a fürdőberendezések és a testgyakorlás elterjedésének ismertetése.

NAGY LAJOS: **Aquincumi mumiatemetkezések.** Dissertationes Pannonicae, Series I. Fasc. 4. Budapest, 1935. 40. l. és 4 tábla.

A keletről Pannonia felé irányuló hatások szempontjából igen jelentős és eddig az Alpoktól északra egyedül Aquincumban ismert leletről, két mumiasírról számol be a dolgozat. Az egyik, kőlapokból összeállított sír 1929-ben a Táborhegyen került elő, ezt a szerző jelenlétében bontották ki s ekkor még teljes épségben látható volt a bepólyázott halott, csak a betóduló friss levegő hatása alatt mállott szét. A maradványokból kétségtelenül megállapítható volt, hogy egy egyszerűbb, a későrómai időkben szokásos mumiatemetkezéssel állunk szemben. E kevésbé tökéletes mumiatemetkezés jellemző sajátosságai, hogy a halott agyvelejét egyáltalán nem, s a zsigereket valószínűen csak részben távolították el, a kinyújtóztatott testet pedig gyantába áztatott pólyába csavarták be, amely kemény masszát alkotva, konzerválta az előzőleg sós oldatba áztatott hülét. Az eltemetés módja tekintetében szoros kapcsolatban áll vele a Szemplőhegyen még 1912-ben megmentett sírlelet, melyben ugyancsak mumiatemetkezés maradványai ismerhetők fel. Mindkét sír emlékei a későrómai időre (Kr. u. 4. század) vallanak, amikor a szigorú temetkezési szokások már felbomlottak s az előkelőbbek villájuk környékén, a hegyoldalokon temetkeztek. (Az Aquincum kör-

nyékén eddig ismert villatelek és temetkezések nyomairól a bevezetésben kapunk igen hasznos összefoglalást.) A mumifikálás divatát valószínűleg keletről jövő orvosok, akik közül kettőt Aquincumból névszerint is ismerünk, honosították meg. A leletek nyilván valamely keleti vallási szektához tartozók maradványait őrizték meg számunkra. A leletek széles alapra fektetett, minden szempontra kiterjedő ismertetését, melyek közül különösen egy halotti cipő s egy kendőzőszereket tartalmazó dobozka maradványai emelendők ki, az eddig Aquincumban előkerült, egyiptomi vonatkozású emlékek felsorolása egészíti ki. Ezek közé iktat szerző egy, a székesfehérvári püspöki kertben őrzött, nílusparti jelenetet ábrázoló kőemléket, mint az aquincumi kőfaragóműhely készítményét. Kár, hogy nincs a szövegben bővebb indoklás arra vonatkozólag, mi alapon (budai mészkőanyag, aquincumi kőfaragóműhelyre vonatkozó mily technikai vagy stílusbeli sajátágok és összevetések) lehet aquincumi kőfaragóműhely készítményének tartani. Szívesen vettünk volna vele kapcsolatban egy rövid utalást az egyedi kincs rokon jelenetére is. — Függelékül Hollendonner Ferenc közöl. A táborhegyi sír maradványainak mikroszkopikus vizsgálata címen a leletről érdekes és részletes természettudományi megfigyeléseket.

**SZILÁGYI JÁNOS: A pannoniai bélyeges téglák.** Dissertationes Pannonicae, Series 2. No. 1. Budapest, 1933. 110 l. és 32 tábla.

A római történetkutatás fontos segéd-eszköze a római bélyeges téglák vizsgálata. Fontos egyrészt, mert rendszeres gyűjtésük és feldolgozásuk forrásul szolgál sok más szempont összevetésével a további kutatás számára, másrészt mert magából az anyag vizsgálatából is számos történeti megfigyelés vonható le, különösen a bélyeget vető légioók táborváltoztatására, építkezéseire, különítményeik hely-

változtatásaira vonatkozólag. A Pannoniában jelentős szerepet játszó légioók a legio I adiutrix (állomáshelye Brigetio), a legio II adiutrix (Aquincum), a legio X gemina (Vindobona), a legio XIII gemina (Pettau, Wien, Erdély) s a legio XIV gemina Martia victrix (Carnuntum). Ezeknek a légioóknak a bélyegei állomáshelyükön elnevezésüknek különböző jelzéscivel (pl. a legio II adiutrix bélyegfajai: leg II a, — leg II ad, — leg II adi, — leg II ad p f) és a bélyegzés eltérő formáival (pl. a legio II adiutrix félholdalakú és emberi láb alakú kerettel bíró bélyegei tartoznak a legkorábbiak közé, a Kr. u. 2. század elejéről valók), melyek gyakran korhatározásra is alkalmasak, tömegesen fordulnak elő. Az inkább elszórtan, a tábornól távoleső lelőhelyeken talált téglabélyegek arra vallanak, hogy — amennyiben a lelőhely víziút, nálunk elsősorban a Duna mellékén fekszik — nagyobbarányú építkezések céljaira a legio oda téglákat szállított (pl. a legio I adiutrix téglái nagymennyiségben találhatók Carnuntumban, ami nyilván az ottani tábor újjáépítésével kapcsolatos a quád-markomann háborúk idején). Más esetben, ahol a szállítás nehézségekbe ütközött, föltételezhetjük, hogy ott a legioóknak egy különítménye állomásozott és az illető építkezéseknél aktíve is közreműködött (l. erre vonatkozólag a legio X gemina soproni és badeni téglaleleteit). Az egyes, nagyobb szerepre hivatott légioók bélyegeit az egyéb csapatnemek, köztük nagyobb számmal a különböző cohorsok bélyegei egészítik ki (kiemelendők a cohors VII Breucorum és cohors I ~ Hemese-norum). Fontos szerepet játszanak az I. Valentinianus korabeli (364—375. Kr. u.) tiszti bélyegek, mert időbeli korlátozottságuk folytán korhatározó szerepük van a későrómai dunamenti erődvonallal kiépítésének megállapításánál. Így Frigeridus dux, Ap(. . .) Valentinus, Ap(. . .) Luppi... ord(. . .) jelzésű téglák nagyobb mennyiségben a csillaghegyi burgus ásatásakor kerültek elő, de megtaláljuk azokat Kis-



orosziban, Verőcén és Aquincumban is. Befejezésül az, úgy látszik, sokkal kisebb szerepet játszó magánbélyegek egy válogatott sorozatát kapjuk. A fáradhatatlan és gondos munkára valló kötet használhatóságát nagyban növelné, ha egy minden szempontra kiterjedő mutató egészítené ki.

*Erdélyi Gizella.*

WERNER, JOACHIM, **Münzdatierte Austrasische Grabfunde**, Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit, Bd. III. Röm.-Germ. Komm. des Arch. Inst. des Deutschen Reiches, Berlin u. Leipzig, 1935. 4°, 157 l., 38+5 tábla.

Ez a munka a nyugati archaeologiai irodalomnak egyik legfontosabb kötete. A dél- és nyugatnémetországi pénzzel datált sírleletek (V–VII. sz.) vannak benne összegyűjtve. A pénzek kronológiai értéke azonban egymagában még nem biztosan korhatározó, egyrészt, mivel a kora-középkori érmeknek verési idejét nehéz meghatározni, másrészt pedig a pénzek nagy része utánzat (utánverés), így az egyes tárgyak tipológiai sorrendjéből nyerhető adatokat szintén fel kellett használnia. Az anyagnak kultúrtörténeti jelentősége is van, pl. ebben a korban a királyok átengedték a verési jogot egyes mestereknek, akik a pénzekre a város mellett a saját nevüket vészték. Pénz és egyéb leletek bizonyítják Itália és Délgermánia szoros kapcsolatát, mely elsősorban kereskedelmi volt. A régi római utakat használták, a legnagyobb forgalom a Bündneren bonyolódott le. Dícsérendő a szerző elővigyázata, hogy a leleteket 50–50 éves csoportokra osztja be (450–700), ezen belül pontosabb meghatározásra nem törekszik. Fontos fejezeteket találunk a pénzverés és forgalom problémáiról és a történeti adatok felhasználásáról. Nagyon hasznos a fenti területeken, valamint Itálián kívül talált pénzleletek összeállítása, ebben magyarországi leletek is szerepelnek. A munkát jó térképek egészítik ki, s csak sajnálhatjuk, hogy az

éremtáblákat leszámítva, a képeket rajzban és nem megbízható fényképtáblákon kapjuk.

HANČAR, FRANZ, **Zum Problem des «kaukasischen» Tierstils**, Wiener Beiträge zur Kunst u. Kulturgeschichte Asiens, IX. 1935. 3 skk.

Az elhunyt nagy Kaukázus-kutatók, Virchoff, Chantre munkáját Hančar vette át. Eddigi dolgozatai az ESA-ban és a WPZ-ben jelentek meg. Ez a munkája a következő kérdéseket öleli fel: Kubán kultúra (Maikop), visapok: vallástörténetileg nagyon érdekes köemlékek, melyeknek hosszúsága eléri az 5 métert is, ezek halat — kultikus értelemben viziisteneket — ábrázolnak és a bika és kos sztlékkal — áldozati állatok — valamint a madárképekkel együtt a japhetita világkép kifejezői; Gandsa-Karabag kultúra: inkrusztált keramika állatábrázolásokkal, megfelelő stílusú állatok transkaukázusi síma, tükörfényes bronzöv lemezekben fordulnak elő, mindkettőn mint a világkép szimbólumai vannak ábrázolva — a Kr. e. 1400–800 időből, készítője a japhetita náiri nép volt; Koban művészet (kaukázusi lelőhely), mely a szerző szerint valószínűleg indogermán volt, mivel nemcsak fejszeforma és a keramika mutat északi befolyásra, hanem az ábrázolt fauna is eltér a transkaukázusitól és a vadászatot kedvelő népek világát tükrözi vissza. Kár, hogy az érdekes cikket nem eredeti, hanem átvett képek illusztrálják, melyek gyakran homályosak.

MARTINEZ SANTA-OLALLA, JULIO, **Necrópolis visigoda de Herrera de Pisuergra** (Palencia), Madrid, 1933. 8°, 42 l. 56 tábla és egy színes melléklet.

Az Ibér félszigeten egészen az utolsó évekig a népvándorláskori régészet el volt hanyagolva. Egyetlen munkára voltunk utalva, N. Åberg, Die Franken u. Westgoten c. könyvére. Az újabban megjelent

H. Zeiss munkája mellett (*Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich*, 1934) Martinez Santa-Olalla ásatásai, publikációja és rendszerezése jelentettek nagy haladást. Ez a munkája Herrera de Pisuegán feltárt temetkezést ismerteti. 52 sírt tárt fel, melyek egy bazilikában voltak elföldelve. A halottak medencére hajló karokkal, sűrűn feküdtek egymás mellett, kettes, sőt hármas sírok is kerültek elő. A férfiak mellett nagyon kevés melléklet feküdt, főleg a fegyverek hiánya tűnik fel; a nők ellenben gazdagon voltak gyöngyökkel, négyyszögletes, almandinokkal berakott csatokkal és öntött bronzfibulákkal díszítve. Ezek a darabok jobbára az itáliai darabok utánzatai és a temető korát a VI. sz.-ra datálják. Az ilyen szisztematikus munkák alapján sikerült a korábbi és a VII. századi leleteket elkülöníteni. A felső határ az arab invázióval (711) adva volt. A szerző munkái révén (*Notas para un ensayo de sistematización de la arqueología visigoda en España, Periodos godo y visigodo*; *Archivo esp. de Arte y Arqueología*, 29, 1934. 139 skk és *Chronologische Gliederung des westgotischen Kunstgewerbes in Spanien*, IPEK, 1934. 44 skk.) három csoport volt felállítható: 1. Gótkorszak (V. sz.). Megfelelő leletek Déloroszországban, Magyarországon (pl. *Arch. Hung.* IX. XXXIV. tábla és Hampel, *Altertümer*, III. 6. tábla), Itáliában és Nyugat Európában kerültek elő. 2. Nyugati gótkorszak (VI. sz.). Legjellemzőbb temetője a fent ismertetett. 3. Bizánci korszak (VII. század). A fibula teljesen eltűnik, csatok a jellemző leletek, ezek állat- vagy gazdag növényi ornamentikával vannak díszítve. Ebbe a korszakba tartoznak a nagy egyházi kincsek (Guarrazar és Torrendonjimeno). Mivel a népvándorláskori archaeológia egyik legjellemzőbb tulajdonsága az, hogy tanulmányozásában nem állhatunk meg egyes országok anyagán belül, a szerző munkái bizonyára nagy hasznára lesznek a magyar kutatóknak.

Horváth Tibor.

**Sopron vármegye műemlékei.** Szégyenes műemlék-topográfiai irodalmunk újabban két értékes munkával gyarapodott. Mind a kettőnek szerzője dr. Csatkai Endre, aki szűkebb hazája, Sopron vármegye, valamint a Burgenland néven Ausztriához csatolt határszéli terület műemlékeinek legszorgalmasabb bűvára. Az egyik könyv (*Sopron környékének műemlékei*, Sopron, 1932. XVI, 112 l., 8 tábla) a Sopron közelében fekvő 12 község, a másik (*Sopron vármegye műemlékei*, II. sorozat, Sopron 1935, 118 l., 12 tábla) a Fertő-tótól délre eső 16 község műemlékeit ismerteti.

Művészettörténeti áttekintés vezeti be mind a két könyvet, majd a források felsorolása következik. Az első kötetben a források után osztotta be a szerző a szövegben említett művészek és műiparosok névsorát, amit sajnálattal nélkülözünk a második kötetben. Ezután következik az egyes községek archaeológiai, művészettörténeti és néprajzi szempontból említésre érdemes ingatlan és ingó műemlékeinek felsorolása a kőkorszaktól a XIX. század közepéig. Az első sorozatban a következő községek leírását kapjuk: Fertőszéplak, Hegykő, Hidegség, Homok, Fertőboz, Nagycenk, Balf, Kópháza, Ágfalva, Sopronbánfalva, Harka és Fertőrákos. A második sorozatban feldolgozott községek a következők: Süttör, Sarród, Fertőendréd, Agyagosszergény, Kapuvár (Garta), Vitnyéd, Csapod, Pusztacsálád, Fertőszentmiklós, Petőháza, Peresztég, Sopronszécsény, Nagylozs, Ebergőc, Pinnye és Sopronkövesd. Mindegyik község ismertetésénél megemlékezik a szerző az ott esetleg végrehajtott ásatások eredményéről, levéltári és irodalmi adatok alapján igyekszik megállapítani a község keletkezésének idejét, röviden vázolja történetét, szakszerűen leírja templomát, kastélyát vagy egyéb műemlékét, sok esetben megállapítja a tervező, berendező és díszítő művészek és iparosok nevét stb. A parókiákön őrzött krónikák és egyéb feljegyzések nem kerültek el figyelmét s ezek



tanulmányozásának eredményeképpen sok, a magyar művészettörténet szempontjából becses, eddig publikálatlan anyagot sikerült összehordania. Sehol sem mulasztotta el megtekinteni a templomok kincstárait, gondosan tanulmányozta az ötvösműveket és egyházi öltönyöket. Számbavette a harangokat, feljegyezte az öntőmesterek nevét. Bejárta a temetőket s az érdekesebb síremlékekről felvételeket készített, mint ahogy mindenütt nemcsak szorgalmasan jegyzett, hanem fotografált, sőt rajzolt is. Mária-szobrokra, útszéli

keresztekre s a néprajzi érdekességekre szintén gondja volt. Nagy ügyszeretet lát-szik Csatkai munkáján s csak az a kár, hogy számos felvételéből nem volt módjában többet és nagyobb formában közre-adni. Mind a két kötetet elég bő német-nyelvű összefoglalás egészíti ki.

A sok haszennal forgatott könyvecskék ismertetését azzal az óhajjal fejezzük be, vajha minden vármegyénknek mielőbb akadna egy-egy Csatkai Endréje.

*Szentiványi Gyula.*





# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

## ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND XLVIII.

(1935)

### INHALT.

	Seite
C. L. WOOLEY: Excavations at Ur .....	235
FRANZ v. TOMPA: Eine bronzezeitliche Siedlung in Hatvan .....	241
ZOLTÁN OROSZLÁN: Die Antefixe der Terrakottensammlung des Museums der Bildenden Künste.....	242
STEFAN PAULOVICS: Der dionysische Aufzug (Thiasos) auf ungarländischen römischen Denkmälern .....	248
GIZELLA ERDÉLYI: Römische Bronzestatuetten von Óbuda im Ung. National- Museum .....	253
ANTON KAMPIS: Beiträge zur Geschichte der Holzplastik Ungarns .....	254
JOSEPH BIRÓ: Die römisch-katholische Pfarrkirche zu Belényes.....	255
ANNA ZÁDOR: Unbekannte Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts.....	257
ANTON HEKLER: Porträtstudien im Athener Nationalmuseum .....	257
ANDREAS ALFÖLDI: Zoomorphe Bronzesaufsätze als Radabweiser auf keltisch- römischen Wagen .....	263

### KLEINERE MITTEILUNGEN.

JOS. CSEMEGI: Die Kathedrale von Eger im XII. Jahrhundert .....	271
MARIA AGGHÁZY: Neue Daten zur Geschichte der ungarländischen Holz- schnitzerei .....	271

## BUCHBESPRECHUNGEN.

ARNOLD SCHÖBER: Die Römerzeit in Österreich ( <i>Hekler Antal</i> ) .....	224
Dissertationes Pannonicae ( <i>Erdélyi</i> ) .....	226—228
WERNER G.: Münzdatierte Austrasische Grabfunde ( <i>Horváth</i> ) .....	229
HANČAR, FR: Zum Problem des kaukasischen Tierstils ( <i>Horváth</i> ) .....	229
MARTINEZ SANTA-OLALLA, J.: Necrópolis visigoda de Herrera de Pisuerga ( <i>Horváth</i> ) .....	229
CSATKAI: Sopron vármegye műemlékei ( <i>Szentiványi</i> ) .....	230

Alle für den **Archaeologiai Értesítő** bestimmte Zusendungen wolle man an den  
Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, II., Pálffy-tér 5.** richten.



## EXCAVATIONS AT UR.

The ruins of Ur lie about 150 miles north of Basra, in what was once a fabulously rich agricultural country, but now, thanks to the alteration of the course of the river Euphrates, has become an arid and inhospitable desert. The excavations there have now lasted for 12 years and have illustrated practically every phase in the long life of the city, which came to an end soon after the time of Alexander the Great — our latest document is dated to the 12th year of his reign — and goes back beyond any fixed date to the first settlement of men in the Euphrates Valley. Since it is impossible to treat even briefly of so long a period in the course of a short article, it is best to select two or three characteristic ages and to see to what extent the excavations have thrown light upon their history.

The first age which I would illustrate is that of the 20th century B. C. usually associated with the traditional residence of Abraham at Ur; for that time our material is very abundant and enables us to draw a peculiarly detailed picture of ordinary life. The character of the city as a whole is perfectly clear. The ancient city was surrounded with a massive wall of defence,  $2\frac{1}{2}$  miles long, still nearly 5 metres high and varying in width from 18 to 30 metres, a wall of mud brick once capped by burntbrick battlements. Within this lay a rectangular enclosure, the Temenos, which comprised the most important religious buildings of Ur and was dedicated to Nannar, the Moon God, who was the city's patron deity; round the Temenos were the crowded houses of the townspeople, and interspersed amongst these were other

temples dedicated to lesser gods, public buildings, factories and all the accessories of a busy commercial life. The city wall was washed on the west by the Euphrates, on the east by one of the many great canals, and the canals were not merely irrigation-channels, although it was to them that was due the vast richness of the soil, but were also waterways up which came ships from overseas to discharge their cargoes on the wharves of Ur. Inside the fortifications we have found two such harbours, one opening from the river, one from the canal, and the bill-of-lading of a vessel which unloaded here in the year 2047 B. C. aptly illustrates what was the kind of merchandise that was imported — copper ore, gold, hard woods, ivory, all raw materials to be worked up in the factories of Ur by her skilled craftsmen. Ur was indeed more of a manufacturing and commercial city than a mere agricultural centre, and its industries were responsible for an enormous growth in the population. Beyond the river and canal stretched suburbs whose ruins can be traced for miles across the desert, and in the 20th century B. C. the number of inhabitants must have been half a million and was perhaps double that figure.

The town, like most ancient towns, had grown up hap-hazard and had not been laid out on any system of town planning. Narrow winding streets or lanes, many of them blind alleys, led between and to the private houses; they were too narrow for wheeled traffic, unpaved and filthy, and through the lack of any arrangement for town scavenging the accumulation of filth led to a steady rise in the level of the streets so that

houses built originally at street level were in time left far beneath it and had to be entered by flights of descending steps or rebuilt on platforms made up of the debris of the out-dated building. The houses themselves, however much they might differ in size and elaboration, were all so far as possible built to one general plan, approved by experience as fitted to the habits of the people and the climate of the country, a plan so well worked out that it has scarcely changed in four thousand years, and an Arab house of Baghdad to-day is almost a replica of that in vogue in the time of Abraham. No windows looked out on the street, in order that the privacy so valued by the East might be preserved; all looked inwards. The front door opened into a little lobby where the slave porter might sit to receive guests; it was paved with bricks and usually provided with a drain over which would be set a jar of water for the washing of the feet of those coming in. This lobby led to the central court which was the invariable feature of the house, a small court open to the sky surrounded by the ground-floor rooms, not unlike the Pompeian *atrium*, paved, and with a central sewage drain for the disposal of rain-water. Thanks partly to the remarkable preservation of the ruins and also to the conservatism which enables us to use the analogy of the modern house, the functions of all the rooms can be determined. On one side of the court is the stair-case leading to the upper floor, its lower treads of solid brick, its upper part in wood, turning and running up over the next small room on the same side of the court, which was the lavatory. On another side was the kitchen, where would be found the cooking-range and the bread-oven; next to this would be a servants' working-room and facing it, on the same side as the lobby, a servants' bedroom; the fourth side of the court was given over to the guest-room, a long narrow chamber where

would be laid down in the day-time those strips of carpet so familiar in the East to-day, while at night the beds for the guests would be spread in a row across it; at one end there might be a very small chamber with a drain in its pavement, the lavatory and wash-place for the guests.

All the rooms on the ground-floor facing on the court were thus destined to the use of servants or of visitors; the living-quarters of the family proper were on the floor above. The stairs led up to this, but as to the precise arrangement we were at first in doubt because the destruction of the buildings has left us no material evidence for the second storey rooms. The difficulty was that of access. That there should have been an internal corridor, was impossible on account of lack of space; the rooms would have been reduced by it to absurd proportions. That the rooms should have opened one out of the other was structurally possible but would have been inconvenient and was in fact ruled out by the precepts of an «omen text» which declared it to be unlucky for rooms to open out of each other instead of to the central court. The only solution was that the ancient like the modern house was provided with wooden gallery running round the court with the stairs leading to it and the rooms opening on to it; in one house the support of an upright post in precisely the position where the supporting pillar of such a gallery would have to be, gave us the evidence required to clinch the matter, and we were able safely to restore the interior of the building on the lines shown in the plate. It is to be remarked that a medium-sized house of this type, the house of a man of the middle class, would contain anything from 12 to 24 rooms: evidently therefore although the streets were narrow and insanitary; the houses afforded accommodation for a life of comfort and even of luxury with no danger of such overcrowding as is common in modern cities; and since each



house was well built with burnt and crude brick, neatly plastered and white-washed, provided with its own simple but relatively efficient sanitary system it can be affirmed that all the conditions of civilised urban life were present at Ur. On the details of that life much light was thrown by the tablets found scattered on the floors of the buildings, the waste paper, as one might call it, of antiquity; they are of all kinds: religious, scholastic, historical, but the vast majority are private letters and business documents. Of the fifty or so houses cleared by us in one quarter we know the names of the greater number of the proprietors and much as to their affairs; we can follow the course of instruction given in a little school opened by one of them, we can see them bringing actions at law one against the other, can read the correspondence of the import merchant with his agents in foreign parts and can recreate with astonishing fidelity the life lived in the houses whose remains are so eloquent of the material setting of life. But there is another side of private life as to which the ruins give information entirely new and unexpected. At the back of nearly every house there is a large room or court, long and rather narrow, of which one end was roofed and the other was open to the sky. Under the roof, at the far end from the door, was a low brick bench or altar on which sometimes we found the cups and plates of sacrifice in position; behind it in the walls thickness there was a hearth-recess with open chimney for the burning of incense, and in one corner stood a high «show-table», normally hidden behind a curtain, built of bricks but plastered in panels imitating woodwork and white-washed, a table on which might be placed the figures of the household gods. For this was the family chapel, where the teraphim, the *lares* and *penates* of the Sumerian house could be worshipped, and so strong was the feeling for such

that almost every house must devote to the purpose a very considerable proportion of its ground area. And the chapel served another purpose akin to the first. At the end which was not roofed there lay below the pavement a brick-built vault which was the family burial-place: the members of the household instead of being carried away when they died to some distant cemetery, were buried at home; they never left the ancestral roof, but continued to inhabit the house, to share in the life of their descendants, and by such means as this the Sumerian contrived even in the face of death to preserve the family continuity which the East so greatly prizes and to keep unbroken the link which binds generation to generation.

The discovery of these chapels threw new light on the religious beliefs of the day: more still was thrown by our finding scattered about in the residential quarter small public chapels which were quite distinct from the private chapels on the one hand and, on the other, from the great temples founded by kings and maintained out of State revenues; they were humble shrines dedicated and kept up by the piety of private benefactors, and in them were honoured the minor gods of the Sumerian pantheon. The shrine of the goddess Pa-sag is a good example. It consists of an open court entered from the street and a minute sanctuary. The entrance was adorned with large terracotta reliefs, the court was paved and unroofed, with a tiny chamber alongside where the *ex votos* were kept; the altar faced the front door, and behind it was the sanctuary, its entrance closed by a light swing door of woodwork with reed panels, and in it, on a low whitewashed bench, we found the limestone image of Pa-sag standing undisturbed as she stood when the Babylonian troops broke into Ur and sacked and set fire to the buildings in 1874 B. C. The statue is not beautiful — the works of art of the great

masters were destined for the State temples, not for these humble way-side shrines, but it probably came much nearer to the hearts of the common people than did those august and seldom-seen masterpieces.

It is impossible to speak of Ur without mentioning the Ziggurat, the great staged tower built by Ur-Nammu about 2300 B. C. but still in the 20th century the main building of the city. What remains is only the lower part of a base on which stood a little temple, the core of the official worship of the city. A solid mass of brickwork, measuring 65 metres by 43, still standing 18.50 metres high, it was approached by three flight of steps converging at the top of its first stage while a further flight led up to the summit; it is a magnificent structure, elaborate in spite of its seeming simplicity, for it is laid out entirely on a system of curves intended, like the *entasis* of the Greek column, to produce a certain optical effect, and the sloping contours and the horizontal lines of its several stages are carefully calculated to lead the eye upwards and inwards to the shrine which was its real motive. Such Ziggurats were found in all great Sumerian cities — they were the «high places of a people whose original habitat had been in the mountains, and the most famous of them was that of Babylon, the «Tower of Babel»; the Tower of Babel is ruined to its foundations, but it was built by Ur-Nammu at the same time as the Ziggurat at Ur, of the same materials and on the same groundplan; its general appearance must have been very like that of the monument at Ur which we have found so well preserved.

From the 20th and the 23rd centuries B. C. we may turn to the tombs of the prehistoric kings of Ur. About the date of these there has been dispute, but I think that my original estimate, based on purely archaeological grounds, is supported by all the later evidence and that

they must be placed between 3500 and 3200 B. C.; in that case the kings are (as they claim to be) kings of Ur only and vassals of the overlords of Erech. The tombs lie underneath the foundations of the city of Ur and their existence must have been forgotten long before the time of Ur-Nammu.

The first object that warned us of what treasures of art might be found in the cemetery was the famous dagger of Ur found in a plundered royal tomb: its elaborately worked sheath is of gold, its blade of gold and its handle of lapis-lazuli set with gold studs: when it was discovered it appeared as something unique and revolutionary, but in the seasons that followed it was proved by other discoveries to be no isolated thing but characteristic of the civilisation and of the age that produced it.

Many hundreds of graves were excavated belonging to this early cemetery, most of them the graves of private citizens, but amongst them a certain number of tombs of kings. Of the non-royal graves the richest and most important was that of a prince named Mes-kalam-dug, where in and around an ordinary wooden coffin placed at the bottom of a rectangular shaft, there lay an extraordinary wealth of offerings; the dead man wore a broad silver belt to which was attached a gold-mounted dagger, behind his body were hundreds of beads in gold and silver, lapislazuli and carnelian, gold bracelets, ear-rings, finger-rings, pins and wreaths, the regalia of a woman clearly dedicated here by some mourner; by his hand was a gold cup inscribed with his name, a second lay against his arm, a gold-bladed battle-axe was by his shoulder and near it a gold lamp in the form of a shell, while on the remains of the skull rested the magnificent helmet of beaten gold in the form of a wig with combed hair and curled ringlets which is one of the most remarkable things found in the cemetery and one of the



greatest treasures preserved to us from ancient Mesopotamia. All this was in the grave of a man doubtless important, perhaps of the royal stock, but not a reigning monarch. The tombs of the kings were distinguished by two special features from the rest. In the first place the king's body was laid not in a plain coffin but in a tomb-chamber built of brick or stone which occupied one part of a great pit dug down deep into the soil and entered by a sloping passage cut from the ground's surface: such chambers were roofed with brick or stone and the roofs took the form sometimes of a corbelled vault, the most primitive form of stone roofing, sometimes with a barrel vault regularly constructed, sometimes with a true arch, and the barrel vault might end with an apse, and in some cases we found also the dome: in short, all the basic forms of modern architecture, hitherto generally ascribed to the Romans, are now seen to have been in regular use amongst the Sumerians in the fourth millennium before Christ. The second distinguishing feature of the royal tomb was the fact that it contained the bodies of human victims sacrificed to the dead king. When the king's body had been placed in the chamber and its door walled up there came down the sloping passage into the pit, which was carpetted with matting and stood open to the sky, a crowd of men and women, the ladies and the functionaries of his court, soldiers and servants, bearing their insignia of office and wearing their robes of state, and the royal chariot was backed down the slope and took up its position at the bottom with the drivers in the cars and the grooms by the heads of the animals, and instruments of music were brought down, and soldiers came and stood on guard at the entry, and there was some kind of ceremony with music, and then each one took out a little cup which he or she carried and dipping it into a vessel set in the pit's centre drank the draught

of poison or drug and lying down went to sleep, and the earth was flung in on their bodies and the first act in the burial of the king was over. There seems no doubt that this was not a brutal butchery but a voluntary sacrifice, an act of faith on the part of people who believing in the divinity of the king were prepared to accompany him and carry on their service in another world.

From such tombs wonderful objects were recovered. Vessels of gold and silver, copper and semi-precious stone were of exquisite design and workmanship; the harps and lyres, adorned with inlay and with the heads of animals in precious metal, were admirable examples of applied art, and in such pieces as the gold heads of oxen illustrated here, one with a beard of lapis-lazuli, there can be seen the perfection which the Sumerians had achieved in animal sculpture. Such well-known treasures as the inlaid «Standard» of Ur and the «ram caught in a thicket», a polychrome sculpture in gold and silver, lapis-lazuli and shell, are masterpieces of which any civilisation might be proud. It is the more interesting therefore to find that they belong to an age when Egypt was only just emerging from its phase of primitive barbarism and no other country so far as we yet know had evolved any civilisation at all. For the history of civilised man therefore the early art of Mesopotamia is of paramount importance, and in proportion as that is true is it important to examine its sources and to trace its development, for thereby we are studying not merely a local culture but the first stages in the evolution of civilised man as such.

The first stage, so far as Lower Mesopotamia is concerned, was given to us by investigations which, conducted with this object in view, went down to virgin soil and illustrated the earliest human occupation of the valley; the results then obtained have been confirmed by much that has been done since, but an account

of our first large scale experiment must suffice here. A pit some 25 metres by 20 was dug to a depth of 19 metres. A site for it had been selected where denudation of the surface by weather had swept away all historical remains and the modern surface was virtually that of about 3200 B. C. Excavation at once produced well-defined buildings lying one above another and giving excellent stratification; in the first eight metres we found and planned the relics of eight superimposed cities, and assuming that the topmost date to the end of the fourth millennium B. C. the eighth was necessarily very early indeed. Then came a mass of pot-sherds some five metres thick, the debris of a long-established factory for the making of clay pots, and the kilns in which the pots were fired were found at varying levels in the stratum of broken fragments. The upper sherds were all those of wheel-made vessels, the lowest of vessels made entirely by hand, and it was clear that during the lifetime of this factory the knowledge of the wheel was introduced. Then came a stratum  $3\frac{1}{2}$  metres thick, pierced indeed by the shafts of graves dug into it from its surface, but otherwise betraying no signs of human life or industry; it was of pure water-born silt, deposited here in a brief space of time by the action of a flood of unexampled magnitude in the Euphrates antediluvian inhabitants. Here we found remains of houses built of brick and of huts constructed of reeds daubed with clay; on their floors were flint instruments, clay sickles strange terracotta figurines, querns and net-sinkers, and quantities of that admirable hand-made pottery decorated with geometrical patterns in black which had already been named «al'Ubaid ware» after the site where it was first reported. The pre-flood houses, lying three metres deep, rested on the black mud of a dried marsh; below this came the clay bottom, pierced by the brown fibrous marks of the roots

of water-plants, and we had come to virgin soil, to the bottom of the reed-grown lagoons which had spread over the entire delta before the waters retreated and there emerged dry land on which man might live. Here then was the beginning of the story.

By the character of their pottery the first settlers in Lower Mesopotamia may be identified as the westernmost branch of a cultural province which in the neolithic and sub-neolithic age spread across Persia and Baluchistan and up to the confines of China; but whereas in those wide high-lying plateaus progress was slow and incomplete, in the Valley we find the extraordinary development illustrated by the royal tombs of a later age and, later still, by the social amenities of the 20th century — and this in a land which was overwhelmed by the Flood and therefore might well have remained far in the rear of its neighbour. Later discoveries have thrown light on the problem of growth. In graves of a period not long after the Flood we find, by a study of the various types of pottery and metal instruments which they contain, evidence of an admixture of race which explains the fecundity of the Sumerian. Into the land left half-empty by the Flood but still attractive by reason of the richness of its alluvial soil there came two waves of immigrants. From Asia Minor came a people of Caucasian stock, recognisable by their plain grey and black pottery, and from North Syria came another race, in part at least Semitic, and these combined with each other and with the old Asianic inhabitants to form a new race and a new culture: they pooled their varied experiences and characteristics, and the mixture of blood, that hybridisation without which human progress seems to be impossible, worked out on Mesopotamian soil the first successful attempt of man to leave his barbaric childhood behind him and initiate what we call civilisation. *Prof. C.L. Woolley.*



## EINE BRONZEZEITLICHE SIEDLUNG IN HATVAN.

(Auszug.)

Am Strázsahegy (Strázsaberg) bei Hatvan (Kom. Heves), sowie in der Umgebung kamen schon lange bronzezeitliche Funde, unter anderem auch Urnengräber zum Vorschein, die aber nicht systematisch ausgegraben wurden. Vor einigen Jahren machte ein Amateurarchäologe, Polizeirat Révész, auf dem Plato des Berges eine Probegrabung. Über die Ergebnisse berichtete er dem National Museum, welches durch den Verfasser eine systematische Ausgrabung vornehmen liess.

Im Jahre 1934, sowie 1935 wurde eine Fläche von 590 □ m aufgedeckt und dabei in der Kulturlagerung drei Wohnschichten festgestellt. Die erste liegt unmittelbar unter der beachteten Humusschicht und ist infolgedessen schon grösstenteils gestört. In einer Tiefe von 50—70 cm liegt die zweite Wohnschicht mit gestampftem Boden und deutlichen Pfostenlöchern (Abb. 13). Die dritte Schicht befindet sich in der Tiefe von 110—112 cm und man stösst auf gewachsenen Boden bei 130—170 cm (Abb. 14-15). In diesem sind natürlich Pfostenlöcher zu finden, auch in den zwei oberen Schichten, die aber nicht so tief hinunterreichen, wie die von den unteren Häusern.

Der gestampfte Boden und die Pfostenlöcher in Verbindung mit dem Profilbild an der Grabenwand ergeben klar die Umrisslinien der einzelnen Häuser (Abb. 16—17). In der mittleren, sowie in der unteren Schicht wurden bisher Spuren von je vier Häusern vorgefunden. Die Orientierung der länglichen Rechteckhäuser ist gewöhnlich, aber nicht regelmässig unten ost-westlich, in der mittleren Schicht dagegen nordost-südwestlich. Die Breite ist durchschnittlich 6 m, die Länge aber verschieden. Bei einem Haus ist eine Länge von 17 m festzustellen. Ein anderes ist sogar über 20 m lang. Die Hauptachse ist durch die Löcher der

Firstbalkenträger angegeben. Neben den Pfostenlöchern kommen auch kleinere Löcher in einzelnen Häusern vor usw. in einer Reihe und in einer ziemlich regelmässigen Entfernung voneinander. Wahrscheinlich stammen diese von einer Flechtwand. Es wurden in einem Haus entlang der Wände je zwei parallel laufende und eingegrabene Balken mit kleineren Löchern gefunden, diese dienten vielleicht zur Unterstützung gewisser Gestelle.

Als Unterbau der Häuser befindet sich im Boden immer eine 15—20 cm dicke Aufschüttung aus gelber Tonerde, deren Oberfläche hart gestampft ist und manchmal neugestrichen wurde. Der hufeisenförmige und ein wenig konkave Feuerherd lag ungefähr in der Mitte des Hauses. Wir haben bisher keine Anhaltspunkte dafür, dass die Häuser mehrräumig waren. In dem gewachsenen Boden fanden wir noch unregelmässige, konkave Eintiefungen und Abfallgruben.

Die Wohnschichten sind immer stark durchgebrannt, was darauf hinweist, dass die Häuser durch Feuer vernichtet wurden. Das Abbrennen geschah aber wahrscheinlich absichtlich, da wir in den Häusern auffallend wenig Kleinfunde fanden. Wie sonst auch diese beweisen, hat sich die Bevölkerung in ihrer Kultur während ihrer Ansiedlung gar nicht verändert und die oberen Wohnschichten sind die Erneuerungen der unteren Siedlungen.

Die Irdenware ist hauptsächlich durch Scherben vertreten. Unter den Küchengefässen befinden sich glatte, bzw. mit Besenstrich und Besenstich verzierte, deren Rand etwas ausladend ist (Abb. 18). Für die Chronologie ist besonders die feine Ware massgebend, die aber sehr bescheiden vertreten ist. Erwähnenswert ist ein Henkelgefäss mit vertikalen Leisten und kleinen Warzen mit Kreishof

(Abb. 19. Fig. 2), sowie ein Bruchstück einer Schüssel mit starkausladendem Rand und halbkreisförmiger Kannelierung (Abb. 19. Fig. 5). Fast alle Gefäßformen haben Nachahmungen in Miniaturexemplaren, die wohl als Kinderspielzeug dienten (Abb. 19. Fig. 6—19).

Es kam in Bruchstücken ein urnenartiges Gefäß zum Vorschein, welches inwendig, wie auch aussen mit groben Besenstrichen versehen war. Daneben hat der Bodenteil und die innere Wand noch mehrere dornartige Warzen. Die grobe innere Oberfläche, sowie die Warzen sollten wohl verhindern, dass der kompakte Inhalt, etwa Fleisch, an der Gefäßwand kleben bleibe. Der originale Typ, der sonst in Ungarn öfters vorkommt, dürfte vielleicht als Beitzgefäß dienen (Abb. 20—23).

Unter den Tongeräten fanden sich Löffel, Hämmer und Trichter, sowie auch

Spinnwirtel und Tierfiguren (Abb. 24). Die Steinwerkzeuge bestehen aus Schaftlochäxten und Feuersteinklingen und aus einer Gussform (Abb. 24). Die Schmucksachen sind durch einen Bronzehalsring, durch eine durchbohrte Muschel (Abb. 24) und Amulette aus Schweinezahn vertreten (Abb. 25. Fig. 1). Die Knochengeräte (Pfriemen, Nadeln, Meisseln, Glätter, Hauen usw.) sind reichlich zu finden (Abb. 25). Unter den Küchenabfällen befinden sich die Knochen und Zähne von Rind, Hirsch, Reh, Schwein, Pferd und Bär.

Das Fundinventar entspricht der Schicht C von Tószeg, d. h. der III. Periode der ungarischen Bronzezeit. Aus den Friedhöfen sind hieher zu rechnen: Egyek, Hajdubagos, Bagimajor, Cegléd, Hatvan selbst mit Urnen- und Rákóczifalva, Szöreg und Zelemér mit Skelettgräbern.

*F. v. Tompa.*

## DIE ANTEFIXE DER TERRAKOTTENSAMMLUNG DES MUSEUMS DER BILDENDEN KÜNSTE.

(Auszug)

Unsere Antefixe können in zwei Gruppen geteilt werden: in die der ornamental und in die der figürlich verzierten Antefixe. Die Exemplare der ersten Gruppe gehören zu den etruskisch-campanischen Antefixen, und zeitlich an die Wende des VI. und V. Jahrhunderts v. Chr.; hier haben wir auch die zwei akroterionartig gebildeten Antefixe eingereiht, die von den ersteren nicht nur in ihrem Aufbau, sondern auch zeitlich und örtlich abweichen, aber auf Grund ihrer schmückenden Motive nur in diese Gruppe eingereiht werden konnten. Die zweite Gruppe unserer Antefixe: die figürlich geschmückten Antefixe können wieder in zwei Unterklassen geteilt werden. In die erste Klasse gehören auch hier die mit Gorgonen- oder Frauenköpfen verzierten Antefixe etruskisch-campanischen

Ursprungs, deren Zusammenhang auch durch die Übereinstimmung ihrer Entstehungszeit bestärkt wird. Die zweite Klasse bilden die tarentinischen Antefixe. Diese Gruppe ist die zahlreichste und enthält gute Beispiele aus den drei grossen Epochen der tarentinischen Antefixe: von der Wende des VI. und V. Jahrhunderts, aus dem V. und IV. Jahrhundert v. Chr. und aus der späteren Zeit; durch den an Bildmotiven reichen Reliefschmuck bilden die späteren tarentinischen Antefixe die wertvollste Gruppe unserer Sammlung.

### I. ANTEFIXE MIT ORNAMENTALER VERZIERUNG.

Alle vier in diese Gruppe gehörigen, aus campanischen Werkstätten stammenden



Antefixe sind mit einer von Blattkranz umschriebenen Halbrossette, mit einer hängenden oder aufrechten Halbpalmette geschmückt. Die Bemalung ist an allen unversehrt erhalten. Als Entstehungszeit kommen die letzten Jahrzehnte des VI. und die ersten des V. Jhs. v. Chr. in Betracht. Man vgl. die entsprechenden Teile von Kochs grundlegendem Werke: *Dachterrakotten aus Campanien*, Berlin 1912.

1. *Archaisches halbkreisförmiges Antefix* mit Halbrossette und rot-weißer Bemalung (Abb. 27.). Ziegelroter Ton. H. 15 cm. Br. 21 cm. Der äussere Blattsaum stark beschädigt. Der hintere walzenförmige Teil fehlt. (Vergl. Koch, op. cit. S. 23, wo das in der Sammlung Arndt erwähnte Exemplar mit dem unsrigen wahrscheinlich identisch ist. Die Bemalung siehe ebenda Taf. XXXV, 3.)

2. *Archaisches halbkreisförmiges Antefix* mit aufrechter Palmette und rot-weißer Bemalung (Abb. 28.). Ziegelroter Ton. H. 25 cm, Br. 26 cm. Von kleineren Beschädigungen abgesehen, wohl erhalten. Der hintere walzenförmige Teil ist abgebrochen. (Siehe Koch, op. cit. S. 25. Das Muster der Fussleiste siehe S. 21.)

3. *Archaisches halbkreisförmiges Antefix* mit hängender Palmette, rot-weißer Bemalung (Abb. 29.). Ziegelroter Ton. H. 26 cm, Br. 26,5 cm. Nur kleinere Beschädigungen. Der hintere walzenförmige Teil fehlt. (Siehe Koch, op. cit. S. 3 Fig. 1 und S. 16. Taf. I, 3. und S. 26. ff. Taf. IV, 3. Das Muster der Fussleiste siehe ebenda, Taf. III, 2.)

4. *Archaisches halbkreisförmiges Antefix*. Der Typus ist mit dem vorigen identisch. Die Bemalung ist schwarz und gelb auf roter Grundfarbe mit polierter Oberfläche (Abb. 30). Ziegelroter Ton. H. 23 cm, Br. 27 cm. Von einigen kleineren Beschädigungen des äusseren Blattkranzes abgesehen, wohl erhalten. Der hintere Teil glatt. (Siehe Koch, op. cit. S. 17. Taf. I, 4a und IV, 5. Die Verzierung der Fussleiste vergl. ebenda. Abb. 35. 2.)

Wie schon einleitend erwähnt, haben wir die zwei akroterionartigen Antefixe ebenfalls dieser Gruppe zugeteilt. Als Verzierung sind bei dem einem nur ornamentale Motive, bei dem anderen dagegen auch figürliche Elemente verwendet.

5. *Antefix (Akroterion) in Palmenblattform*. Gutes, dekoratives Stück; im V–IV. Jahrhundert v. Chr. in Italien gefertigt. Bemalung nicht erhalten (Abb. 31). Graubrauner Ton. H. 27,3 cm, Br. 18 cm. Von einer grösseren Bestossung abgesehen, intakt. Von dem hinteren walzenförmigen Deckziegel ist noch ein Teil erhalten. (Vergl. H. B. Walters: *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London, 1903 p. 420, D. 698.)

6. *Antefix mit Palmette und Ziegenkopf* mit reicher Bemalung. Das Akanthusblatt ist gelb, das Palmenblatt gelb und blau, die Akanthusranken zeigen blaue Farben. Die Bemalung der Ziegenköpfe: Horn und Bart rotblau, Auge hellrot, Stirn gelb, die übrigen Teile weiss. Blau ist noch der Raum zwischen den beiden Köpfen (Abb. 32).

Ziegelroter Ton. H. 17,5, Br. 16,2. Die Spitze der Palmette abgebrochen, die untere Ecke stark beschädigt. Der Typus ist sehr allgemein und in beinahe jedem campanischen, süditalischen und sizilianischen Museum in einigen Exemplaren vorhanden.

## II. ANTEFIXE MIT FIGÜRLICHER VERZIERUNG.

Diese 20 Antefixe enthaltende Gruppe kann in zwei Klassen geteilt werden.

A) *Archaische etruskisch—campanische Antefixe* a) mit *Gorgonenkopf*, b) mit *Frauenkopf* geschmückt.

In Gruppe A) gehören sechs unserer Antefixe, die alle übereinstimmend mit je einem von Blattkranz umschriebenen archaischen Gorgonen- oder Frauenkopf

verziert sind. Die Bemalung ist — mit einer Ausnahme — gut erhalten. Wir haben Erzeugnisse der etruskischen oder campanischen Werkstätten vom Ende des VI. oder Anfang des V. Jhs. vor Augen.

(S. Koch op. cit. S. 29, und E. Douglas von Buren: «Figurative Terracotta revetments in Etruria and Latium, London 1921» mit Aufzählung der verschiedenen Werkstätte und Fundorte, sowie der Varianten der beiden Haupttypen.)

Als siebentes Stück müssen wir hier das kleinste Exemplar unserer Sammlung anreihen, das trotz den kleineren Dimensionen, der abweichenden Bestimmung und der späteren Entstehungszeit stilistisch unseren mit archaischen Frauenköpfen geschmückten Antefixen angereicht werden muss.

a) *Archaische, mit Gorgonenkopf geschmückte Antefixe.*

1. *Halbkreisförmiges Antefix* mit archaischer Gorgonenmaske. An der Fussleiste Mäanderornament. Bemalung mit schwarzer und rotbrauner Farbe auf poliertem weissen Grund (Abb. 33). Ziegelroter Ton. H. 32·5 cm, Br. 33 cm. Die rechte untere Ecke des Blattrandes ist abgebrochen, die linke Hälfte der Fussleiste fehlt. Der hintere walzenförmige Teil ist abgebrochen. Weit verbreiteter Typus (S. Koch op. cit. S. 29 ff. Taf. V, 6 und XXXIII 2. Die Verzierung der Fussleiste s. ebenda, S. 31 Abb. 40).

2. *Halbkreisförmiges Antefix*, dem vorher erwähnten Exemplar ähnlich, mit weniger Abweichung. Die Fussleiste ist mit einer abwechselnd aus Blüten und Knospen bestehenden Lotusranke geschmückt. Die Bemalung wie oben (Abb. 34). Ziegelroter Ton. H. 33 cm, Br. 32 cm. Die rechte Ecke der Fussleiste fehlt, die Stosszähne der Gorgonenmaske sind gebrochen, die Nase ist beschädigt. Der hintere walzenförmige Teil fehlt. (S. Koch. op. cit. Taf. VI, 1—2.

Die Verzierung der Fussleiste ebenda, S. 31, Abb. 41, 2.)

3. *Halbkreisförmiges Antefix*. Das Exemplar ist den vorher erwähnten ähnlich, mit einigen Abweichungen. Die Fussleiste ist höher, aber kürzer und trapezförmig, mit Mäanderband verziert. Die wohl den anderen Stücken entsprechende Bemalung ist von der Fussleiste abgesehen, verblichen. Ziegelroter Ton. H. 34·5 cm, Br. 33·5 cm. Von kleineren Bestossungen abgesehen, intakt. Der hintere walzenförmige Teil fehlt (Abb. 35). (S. Koch, op. cit. an der erwähnten Stelle. Die Verzierung der Fussleiste s. ebenda, S. 31, Abb. 40. 3).

4. *Halbkreisförmiges Antefix*, Variante von Nr. 3. (Abb. 36) Ziegelroter Ton, H. 25·5 cm, Br. 30 cm. Die Fussleiste fehlt, Farben nicht erhalten. (Siehe Koch, op. cit. an der erwähnten Stelle.)

b) *Archaische, mit Frauenkopf verzierte Antefixe.*

1. *Halbkreisförmiges Antefix* mit archaischem Frauenkopf. Die Fussleiste ist rhombusförmig verziert. Die Bemalung ist rot auf poliertem weissen Grund. Ziegelroter Ton, H. 21 cm, Br. 33·6 cm. Der linke Teil der Fussleiste fehlt, sonst ist sie intakt (Abb. 37). (S. Koch, op. cit. S. 41, ff. Taf. VIII. 1. Die Verzierung des Relieffeldes unter dem Kopfe s. ebenda, Abb. 66, 4. Die Verzierung der Fussleiste s. ebenda, S. 27. Abb. 25·3. Vergl. noch E. D. Buren op. cit. p. 20. pl. XIII. 2—3. und Walters op. cit. p. 167. ss.)

2. *Halbkreisförmiges Antefix*. Ähnliches Exemplar. Die Fussleiste ist breit, mit Lotusranken geschmückt. Bemalung wie oben (Abb. 38). Ziegelroter Ton. Gebrochen, aber restlos zusammengefügt. Die Nase ist beschädigt. Der hintere walzenförmige Teil fehlt. (S. Koch, op. cit. S. 43. Taf. IX. ii.; die Verzierung der Fussleiste s. ebenda S. 36. Abb. 51.)

3. *Kleines halbkreisförmiges Antefix*. Archaischer Frauenkopf von einer fecher-



förmigen, unten in Voluten endigenden Palmette umgeben. Die Fussleiste fehlt. Die Bemalung ist rot und schwarz auf weissem Grund.

Gelbgrauer Ton. H. 3·6 cm. Der Palmettenfecher bestossen, — das übrige intakt (Abb. 39).

Das kleine Antefix diente offenbar zur Schmückung eines kleinen Gebäudemodells. Wir können hier entweder an die etruskische Urnen in Hausform, oder an die kleinen Terrakotta-Votivtempel denken, welche in den Heiligtümern Etruriens und Latiums so reichlich gefunden wurden. (S. die Literatur im ungarischen Text.) Entstehungszeit: IV—III. Jahrhundert v. Chr.

#### B) Tarentinische Antefixe.

Von den 13 Stücken, welche dieser Gruppe angehören, wurden 12 schon von dem früheren Besitzer Paul Arndt als tarentinisch bezeichnet, bei einem Stück dagegen ist als Herkunftsort Cumae angegeben worden. Doch scheinen Form und Material, sowie die stilistischen Beziehungen unsere Einreihung zu befürworten. Die tarentinischen Antefixe sind halbkreisförmig, haben keine Fussleiste und sind allgemein kleiner als die etruskisch-campanischen. Ihre Höhe überschreitet selten 20 cm. Für Blattkranz als Rahmenmotiv ist hier kein Platz. Auch der einfache Linienrahmen ist nur an frühen Exemplaren nachweisbar. Bei den späteren tarentinischen Antefixen (IV. und folgende Jahrhunderte), wo die verwandten Schmuckmotive das Bildfeld ganz ausfüllen, bleiben die Ränder leer. Das Material ist meistens gelbgrauer oder hell-ziegelroter und nur selten rötlicherer Ton. Bei der Bemalung wurden schon im V. Jahrhundert reichere Farben verwendet.

Die tarentinischen Antefixe überraschen uns mit der Reichhaltigkeit ihrer Bildmotive. Sie stammen allerdings aus den Jahrhunderten (IV—I. v. Chr.), wo die Bildmotive der entwickelten griechischen

Plastik schon überall in den Werkstätten Eingang fanden. Besonders eng sind die Beziehungen zu den wundervollen Produkten der süditalischen und sizilischen Münzkunst des V. und IV. Jahrhunderts. Manche Kopftypen werden einfach übernommen. Das in der Frühzeit herrschende apotropäische Gepräge verschwindet bei den späteren Antefixen fast völlig um anderen, mythischen Beziehungen den Platz zu räumen. Neben den Münzen müssen wir auch auf die Erzeugnisse der hoch entwickelten tarentinischen Bronzeindustrie (Klappspiegelreliefs) als weiteres Quellgebiet der Typenentlehnung hinweisen.

Die tarentinischen Antefixe können zeitlich in drei Gruppen geteilt werden:

a) Archaische Antefixe vom Anfang des V. Jahrhunderts v. Chr.

b) Antefixe strengen Stils aus dem V. Jahrhundert v. Chr.

c) Antefixe freien Stils aus dem IV. und folgenden Jahrhunderten v. Chr.

a) *Archaische Antefixe mit Gorgonen- (1—2) und Silensmaske (3) vom Anfang des V. Jahrhunderts v. Chr.*

1. *Halbkreisförmiges Antefix* mit archaischer Gorgonenmaske. Farben sind nicht erhalten, Ziegelroter Ton. H. 17·6 cm, Br. 23·3 cm. Die Platte ist gebrochen, an mehreren Stellen Reibungen. Die Nase ist geklebt. Der hintere walzenförmige Teil ist abgebrochen (Abb. 40).

Vergl. E. D. van Buren: *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, London, 1932, p. 140. Nr. 18. pl. XIV. fig. 55. Erste Hälfte des V. Jahrhunderts.

2. *Halbkreisförmiges Antefix*. Gorgonenmaske mit «S»-förmigem Schlangenumsatz. Farben sind nicht erhalten. Vom Anfang des V. Jahrhunderts (Abb. 41). Gelbgrauer Ton, H. 18·5 cm, Br. 24·5 cm. Von dem hinteren walzenförmigen Teil sind nur Spuren vorhanden. Vergl. E. D. van Buren op. cit. p. 143. Nr. 30. pl. XV. Fig. 61. das Newyorker Exemplar ist stärker beschädigt.

3. *Halbkreisförmiges Antefix* mit archaischer Silensmaske. Bemalung nicht erhalten. Aus Cumae, Anfang des V. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 42). Gelbgrauer Ton. H. 17·2 cm, Br. 22 cm. Die linke Ecke fehlt, der hintere walzenförmige Teil auch. Es gibt ein ganz identisches Exemplar in der Ny-Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen, s. Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg P. 32. pl. 179/a. aus Tarent.

b) *Antefixe strengen Stils aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts v. Chr. mit Gorgonen- oder Omphale-Kopf.*

1. *Halbkreisförmiges Antefix mit Gorgonenkopf.* Am Haar Reste gelber Bemalung, am Gesicht Spuren weisser Grundfarbe. Graubrauner Ton. H. 19·6 cm, Br. 25 cm. Der rechte und linke Teil neben dem Gesicht fehlt. Der hintere, walzenförmige Teil weggebrochen (Abb. 44).

Das Museo Civico zu Triest enthält mehrere Exemplare. Die Haartracht war nach Ausweis der tarentinischen und metapontischen Münzbilder des V–IV. Jahrhunderts v. Chr. in Süditalien allgemein verbreitet. Unter den tarentinischen Terrakotten unseres Museums trägt auch ein Jünglingskopf dieselbe Haartracht. (Vergl. Oroszlán Z.: Der Katalog der antiken Terrakottensammlung, S. 45, N. 34).

2. *Halbkreisförmiges Antefix.* Frauenkopf strengen Stils mit Löwenfell bedeckt. Spuren bunter, lebhafter Bemalung. Das Löwenfell war gelb, das Gesicht rot, die Haare rotblau (Abb. 45). Graugelber Ton. H. 19·5 cm, Br. 22 cm. Von dem hinteren walzenförmigen Teil nur kleine Reste vorhanden. Einige Exemplare dieses Kopfes habe ich im tarentinischen Museum gesehen (vgl. noch: Walters, op. cit. p. 418 D. 687) mit der offenbar irrtümlichen Aufschrift Artemis, anstatt Omphale, die an vielen tarentinischen und süditalischen Terrakotta-Statuetten ganz ähnlich dargestellt er-

scheint. Auch unsere Sammlung besitzt zwei Köpfchen und ein Gussmodell mit karikaturhaft hässlichen Zügen, die, nach Ausweis des Löwenfells ebenfalls zu Omphaléstatuetten gehörten. (S. Oroszlán: Katalog der Terrakottensammlung, S. 93, Nr. 33–34. Angeregt wurde der Typus von verwandten Herkules-Darstellungen auf tarentinischen und sizilianischen Münzen. Auf diesen Zusammenhang weist auch die auf den Münzen übliche hörnerartige Darstellung der Löwenmähne. (S. Lanckoroński: «Schönes Geld der alten Welt», München 1935, wo auf einer rhegionischen Tetradrachme die Mähne eines en face dargestellten Löwen ähnlicherweise dargestellt erscheint). Dadurch ist Arndt auf den Gedanken gekommen, dass das Löwenhaupt an unserem Antefix mit Ammons-hörnern vereint wurde.

3. *Halbkreisförmiges Antefix mit Gorgonenkopf strengem Stils.* In den Haaren und unter dem Kinn S-förmige Schlangen. Die Bearbeitung der Haare erinnert stark an Bronzetechnik, und somit auf einen Zusammenhang mit Münzbildern. Von Farben ist nichts erhalten (Abb. 43).

Heller ziegelroter Ton. H. 16·6 cm, Br. 17·5 cm. Mit Sinter bedeckt. Das Antefix ist in ungewohnter Weise auch unten abgerundet. Von dem hinteren walzenförmigen Teil ist nichts erhalten. In Triest und Tarent mehrere ähnliche Exemplare.

c) *Antefixe freien Stils aus dem IV. und aus den folgenden Jahrhunderten v. Chr. mit mythologischen Darstellungen.*

1. *Halbkreisförmiges Antefix, Frauenkopf,* mit phrygischer Mütze oder Schleier bedeckt. Bei dem Ohr eine grosse Kugel. Von Farben nichts erhalten (Abb. 46). Graugelber Ton, H. 17·5 cm, Br. 18 cm. Von kleineren Bestossungen abgesehen, intakt. Von dem hinteren walzenförmigen Teil nichts erhalten.

Ähnliche Exemplare habe ich nur im Museo Civico zu Triest gesehen. Wenn



die Kopfbedeckung ein Schleier ist, so kann es sich nur um eine Koré, Déméter oder Proserpina-Darstellung handeln. Alle drei wurden in Tarent hoch verehrt. Die mit Schleier bedeckten Köpfe der drei Göttinnen sind an süditalischen Münzbildern, sowie an anderen Denkmälern der tarentinischen Terrakottaplastik oft nachweisbar (S. Catalogue of greek coins. Italy-London 1873). Wenn die Kopfbedeckung eine phrygische Mütze ist, so müssen wir die Deutung im Kreise der Dioskuren suchen. In diesem Falle könnte in der Dargestellten Helena erblickt werden. Ihre enge Verbindung mit den beiden Dioskuren ist wohlbekannt und wir kennen auf einem etruskischen Spiegel eine Darstellung, wo sie die phrygische Mütze trägt (S. Roscher: Myth. Lexikon, I. 2. Sp. 1974—1978). Man könnte aber auch an eine Darstellung der thrakischen Göttin Bendis denken.

2. *Halbkreisförmiges Antefix* mit Frauenkopf, das ovale Gesicht ist von schlängelnden Locken umgeben. Der alte Gorgontypus erscheint in veredelter Form. Von der Bemalung ist nichts erhalten (Abb. 47).

Graubrauner Ton, H. 18·2 cm, Br. 17·5 cm. Kleinere Reibungen. Der hintere walzenförmige Teil ist abgebrochen. In Triest und Tarent mehrere Exemplare.

3. *Halbkreisförmiges Antefix* mit nach rechtsgeneigtem Frauenkopfe. In den Ohren längliches, aus mehreren Teilen bestehendes Ohrgehänge. Am Hals Kette mit scheibenförmiger Medaille. Von Farben nichts erhalten (Abb. 48).

Heller, ziegelroter Ton, H. 19 cm, Br. 20·5 cm. Intakt. Aus dem hinteren walzenförmigen Teil ist nur wenig erhalten geblieben.

4. *Halbkreisförmiges Antefix* mit Frauenkopf; der Typus ist mit dem vorher beschriebenen identisch. Die Pupille eingeritzt. Auf diesem Exemplar sieht man nur einen Teil der Halskette. Von Farben nichts erhalten (Abb. 49).

Aus demselben Material. H. 18·5 cm, Br. 20 cm. Die Oberfläche stark beschädigt. Der hintere walzenförmige Teil abgebrochen.

Diese zwei Antefixe sind wahrscheinlich Erzeugnisse derselben Werkstatt. In mehreren Exemplaren bekannt (Triest, Tarent und Berlin ein Exemplar ohne Nummer, ein anderes unter No. 8145). Dargestellt ist Demeter oder Proserpina. Die Vorlage, die unser Meister zu seinem Demeterkopf benutzt hat, können wir in einem goldenen Stater aus Tarent nachweisen (vgl. Hill, op. cit. pl. XXXIII. 4).

5. *Halbkreisförmiges Antefix*; Kopf einer jungen Frau mit wirr flatternden, oben durch eine Schleife zusammengebundenen Haaren. Augensterne eingeritzt. In den Ohren rosettenförmiges Ohrgehänge. Von Farben nichts erhalten (Abb. 50).

Heller ziegelroter Ton. H. 16·2 cm Br. 19 cm. Unter dem Kinn ist das Antefix abgebrochen. Vom hinteren walzenförmigen Teil einige Reste.

Auf Grund der Frisur (korymbos) wird die Dargestellte als Göttin, oder vielmehr eine, als Lokalgottheit verehrte Nymphe gedeutet. Bei Lanckoroński op. cit. S. 62, sehen wir auf einer Syrakusäer Münze das Bild der Nymphe Arethusa mit ähnlicher Frisur, vergl. noch die Wassernymphen und die Sirene Parthenope auf syrakusanischen Münzen.

6. *Halbkreisförmiges Antefix* mit gehörntem Frauenkopf. In den Ohren längliche, oben scheibenförmige, unten dreieckige Ohrgehänge. Die Augensterne sind eingeritzt. Von Farben nichts erhalten (Abb. 51).

Gelbgrauer Ton. H. 17·2 cm, Br. 18·5 cm. Intakt. Der hintere walzenförmige Teil ist abgebrochen.

In Triest mehrere Exemplare, in Berlin ein Stück (No. 7838). Beschreibung ähnlicher Stücke bei Walters, op. cit. p. 415. D. 665 und p. 419 D. 692. vgl. ferner Sieveking, Münchener Jb. Jahrgang 1913. S. 76. Nr. 14.

Diese Exemplare sind als »Io Köpfe«

erwähnt und beschrieben. Ausnahme bildet nur das Berliner Exemplar, an welchem ich bei meinem letzten Besuch (1926) die Aufschrift «Artemis Tauro-polos» sah.

7. *Halbkreisförmiges Antefix*. Satyrkopf mit spitzen Ohren und wild zerzaustem Haar. Über der Stirn zwei lange gebogene Hörner. Farben sind nicht erhalten (Abb. 52).

Graugelber Ton. H. 14·5 cm. Br. 18 cm. Unter dem Kinn gebrochen, sonst intakt. Vom hinteren walzenförmigen Teil nur schwache Reste vorhanden.

Von diesem, mit Satyrkopf geschmückten Antefix sind noch mehrere Exemplare bekannt, vergl. die Bibliographie im ungarischen Text.

Wir hoffen mit der Beschreibung der schönen, an tarentinischen Beispielen besonders reichen Antefix-Sammlung des Budapester Museums der Bildenden Künste all denen, die sich mit dieser Denkmälergruppe im allgemeinen oder mit den Problemen der tarentinischen Terrakottaplastik im besonderen beschäftigen, gute Dienste geleistet zu haben.

*Zoltán Oroszlán.*

## DER DIONYSISCHE AUFZUG (THIASOS) AUF UNGARLÄNDISCHEN RÖMISCHEN DENKMÄLERN. I.

(Auszug.)

Die besonders von dem Gesichtspunkte des Problems der pannonischen Scrinien-Beschläge behandelten Denkmäler veranschaulichen Szenen des dionysischen Sagenkreises. Ausser mehrfigurigen Beschlägen werden auch solche mit zwei Figuren oder nur mit einer Figur besprochen. Letztere sind nämlich herausgerissene Teile von Gruppenszenen, Aufzügen etc. Während die Begleitfiguren auch in der Kaiserzeit das Charakteristische ihrer ursprünglichen Formgebung behalten haben, treffen wir auf unseren Denkmälern statt des älteren, bärtigen Dionysos immer den jugendlichen Typus an. Der indische Siegeszug Alexanders des Grossen gibt den Thiasos-Darstellungen neue Impulse. Dionysos ist der Prototyp eines Besiegers des Ostens und entspricht dadurch in der Kaiserzeit jenen Herrschern, die sich nur allzu gerne als «grosse Eroberer des Ostens» bezeichnen wollen.

Die auf unseren Denkmälern vorkommende Fassung der Szenen wird in der hellenistischen Kunst ausgebildet. Das konsequent Reliefmässige der Darstel-

lung liegt im Charakter des Gegenstandes begründet. Die Figuren kommen von Anfang an in derselben Seitenansicht vor, so dass Hauser (Die neuattischen Reliefs) aus den zahlreichen, immer wiederkehrenden Figuren Normaltypen bilden konnte.

Der Verf. behandelt vom Standpunkt der Thiasos-Darstellungen aus die Entwicklung des römischen Reliefstils, mit Berücksichtigung des Hintergrundes und der Tiefenwirkung. Auf den in Betracht kommenden Denkmälern dienen die pflanzlichen Elemente nur zur Trennung der Figuren und rufen keine Tiefenwirkung hervor. Im Folgenden wird die Frage ihrer technischen Entstehung behandelt.

Mehrfigurige dionysische Darstellungen kommen auf drei Scrinium-Beschlägen vor: zwei wurden in Fenékpuzsta bei Keszthely, einer in Kisárpás (Kom. Győr) gefunden. Letzterer, sowie das vollständigere Exemplar aus Fenékpuzsta zeigen ausser dem Thiasos die vier Jahreszeiten in Reliefdarstellung. Beide entstammen Gräbern des IV. Jahrhunderts.



Der Beschlag von Kisárpás (Abb. 53. Anm. 2 S. 63.) reiht seine Figuren in der Richtung von rechts nach links: eine Menade eröffnet den Zug und weist mit den brennenden Fackeln in ihren Armen auf eine in ihrer Funktion östliche hellenistische Darstellung (cf. Alföldi, Röm. Mitt. 1934. 114). Ein unbekleideter Satyr folgt nun, welchen eine Figur — an den Typ No. 32 von Hauser erinnernd — ergänzt. Auch der Typus des mit dem Pedum tänzelnd hüpfenden Satyrs ist wohlbekannt, er pflegt zumeist um einen Korb mit Schlangen zu tanzen, hier ringelt sich das Tier auf seinen Fuss. Die vierte, mit einem Campagus versehene Figur, in der Rechten einen Kranz haltend, mahnt an eine vornehmere Persönlichkeit. In spätrömischen Darstellungen erkennen wir in ihm die Hauptfigur des Thiasos: Bacchus. Ihm folgt eine mit dem Kantharos nach vorne taumelnde Menade, die von ihrer Gefährtin vor dem Fallen geschützt wird. Der Typ lässt sich auf hellenistische Gruppen zurückführen, die Varianten hat Kübler zusammengestellt (Röm. Mitt. 1928. 122). Die in einen langen Chiton gekleidete Menade hält in ihrer Linken eine Lyra, ihre Haartracht ist von Münzen der Familie Constantinus', sowie von Porträts des IV. Jhs. wohl bekannt. Ein nach vorn gebeugter Satyr tanzt der Menade zu, die Linke drückt den Syrix an die Schulter, das Pedum umgibt seinen Kopf wie eine Glorie. Hier ist noch die kompositionelle Einheit des hellenistischen Thiasos zu spüren, an den beiden anderen Beschlägen ist das nicht mehr zu bemerken.

Den Übergang vertritt das Bruchstück aus Fenék im Keszthelyer Balaton-Museum (Abb. 59). Auch hier ist der Aufzug nach rechts gerichtet. Die Menade an der rechten Seite mag wohl als Fackelträgerin figuriert haben, ihr folgt eine Männergestalt in kurzem Kleide, welche die Gottheit personifizieren soll. Die nächste Menade schaut mit geöffneten

Armen auf den fast nackten Satyr hinter ihr, der — nur mit der Nebris bekleidet — sie ergreifen will. Typische Satyr-Bacchanten-Szene! Eine orgiastische mainas chimairophonos folgt ihnen, dann wieder eine Menade, in ihren hochehobenen Armen Krotalen. Die letzte Figur des Beschlages wiederholt die dritte Gestalt des Kisárpás-Thiasos: ein unbekleideter Satyr zieht eine Ziege nach sich.

Ganz aufgelöst ist die Thiasos-Komposition auf dem unteren Beschlag des die vier Jahreszeiten darstellenden Kästchens aus Fenék (Abb. 60. Anm. 2. S. 62). Die erste Figur trägt eine kurzärmelige Tunika, sowie Stiefel, in der rechten Hand hält sie den Kantharos. Im Ganzen entspricht dies der vierten Figur auf dem Kisárpás und der zweiten des Fenéker Bruchstückes. Also auch hier ist Dionysos zu erkennen. Die zwei ersten Gestalten mögen ursprünglich in einer anderen Zusammenstellung figuriert haben, denn als Gegenpart der Menade müssen wir uns einen zudringlichen Satyr denken. Die gezwungene Zusammenstellung verraten die zwischen ihnen angebrachten Gegenstände: der in den Mythos nicht eingeweihte Meister erkennt nicht in dem Korb die Cista mystica, sondern lässt ihm einen Weinstock entwachsen, welchen die Gottheit begiesst. Trotzdem ist auch die Schlange vorhanden. Die dritte Figur, der auf den Fusspitzen schreitende Satyr, entspricht dem 23. Typ von Hauser. Eigenartig ist die folgende, auf einer ungewöhnlich grossen Lyra spielende Figur, welche trotz des langen Gewandes männlich aussieht. Auch hier verwechselte der Kopist gewisse Typen. Die Verwechslung steigert sich noch bei der 5. Figur, welche einen ungewöhnlich grossen linken Fuss aufweist. Ihre — die Herakleskeule haltende — Rechte entwächst so unnatürlich der Schulter, dass man früher das Tierfell mit dem Arm verwechselt hatte. Auch der Hintergrund hat sich

bereichert: Ranken, Blätter, Zweige füllen die Wiese, in deren Mitte eine ein Tympanon haltende Menade steht. Der ganze Beschlag und besonders die drei letzterwähnten Figuren weisen auf eine starke Dekadenz.

Mit dem Kisárpáser Thiasos zusammen wurden die zweifigurigen dionysischen Reliefs gefunden (Abb. 61. S. 65.). Auf dem ersten züchtigt die Menade einen jungen Satyr, den sie am Kopfe packt. Auf der anderen Darstellung steht der schön gezeichneten Menade ein reifer Jüngling gegenüber. Unsere Menade hält in ihrer Rechten einen Thyrsos und lauscht aufmerksam dem behutsam heranahenden Jüngling, der ihr Trauben anbietet. Der Raum zwischen ihnen wird durch einen eine Vase tragenden Pfeiler ausgefüllt. Nun folgt eine gewagtere Szene. Unter einem Weinstock hockt ein junger Satyr als ungezogener Junge und wird durch einen älteren Silen ermahnt. Letzterer hält ein kesselförmiges Gefäss mit Opferbändern. Sehr gut gelöst ist auf diesen drei Beschlägen das Problem der Raumauffüllung. Vom übereinstimmenden Rahmen abgesehen weisen die Gewand- und Haarbehandlung, die raupenartige Form der Weinstöcke, auf eine mit den Thiasos-Bändern gemeinsame Quelle. Es ist aber auch mit den im Folgenden zu behandelnden «Solisten» eine Verbindung vorhanden.

Auch das Schmuckkästchen von Felcsúth (Anm. 1. S. 77), welches (ausser mit zwei Musenbeschlägen) mit 7 kleineren und 4 grösseren dionysischen Figuren verziert ist, wurde in einem Grab des IV. Jhs. gefunden. Die kleinere Serie (Abb. 62) hat in den Rahmen die Figuren eines nach rechts ziehenden Thiasos verteilt. Nach einem Satyr mit einer Maske in der Linken folgen zwei Darstellungen desselben Gegenstandes: ein Satyr, der in der Linken eine Leier hält. Ihm folgt ein ebenfalls musizierender Satyr: in seiner Rechten die Tibia, auf seiner linken Schulter ist eine Stange: links hängt

eine Traube, rechts ein unkenntlicher länglicher Gegenstand herab. Das fragmentarische nächste Bildfeld mag wohl auch eine bacchische Figur enthalten haben. Das folgende Bruchstück zeigt eine, mit einem panzerähnlichen Gewande bekleidete Gestalt, ihre Rechte hält die Hinterbeine eines jungen Panthers in der Hand. Auch hierin müssen wir die Hauptgestalt des Thiasos, die Gottheit, erkennen. In dem dazugehörigen Bruchstück ist wiederum ein Satyr kenntlich.

Die grösseren Beschläge aus Felcsúth (Abb. 63) weisen ebenfalls einen nach rechts ziehenden Zug auf, der auch von einem eine Maske tragenden Satyr eröffnet wird. In der Menade des zweiten Feldes scheint uns der Typ 28. von Hauser dargestellt zu sein. Ungewöhnlich ist die kegelförmige Haartracht. In der Linken ist ein Thyrsos, in der Rechten eine Traube sichtbar, nach der eine Pantherkatze springt. Die tänzelnd dahineilende dritte Gestalt ist uns von den Kisárpáser und Fenéker Beschlägen schon bekannt: der einen Bock ziehende, unbekleidete Satyr, zwischen seinen Füssen der bedeckte Schlangenkorb. Die nur scheinbar weibliche vierte Gestalt hat unbekleidete Füsse, der Panther in der rechten unteren Ecke beweist, dass wir es mit der Umformung des Typs No. 22 von Hauser zutun haben. An den Beschlägen von Felcsúth fehlt der isolierende Traubentock, durch die einzelne Umrahmung der Figuren wurde er überflüssig. Der freie Raum wird durch die Attribute symmetrisch ausgefüllt, wie dies auch an den zweifigurigen Beschlägen von Kisárpás zu beobachten ist.

Die Isolierung der einzelnen Thiasos-Figuren nimmt auf den Scrinium-Beschlägen von Császár (Kom. Komárom) noch zu (Abb. 64. Anm. 1—2. S. 82). Diese bringen ausserdem die Darstellung der Wochengötter sowie christliche Szenen. Die Umrahmung wird durch auf Säulen ruhende Bögen gebildet. In der ersten Nische (von links gerechnet) sehen



wir eine bekleidete Menade, welche die Krotalone über ihren Kopf hält. In der zweiten Nische hält ein unbekleideter junger Satyr einen Kantharos und schüttet dessen Inhalt auf einen jungen Panther. Der Satyr in der dritten Nische trägt auf seiner Schulter ein eimerähnliches Gefäß. Die Menade der letzten Nische scheint ein Tympanon zu tragen. Diese Einzelfiguren waren einst ebenfalls Glieder einer zusammenhängenden Darstellung. Hier werden sie mit christlichen, sowie heidnischen Motiven als dekorative Motive verwendet. Die Bewegungen haben noch den alten Schwung, die Details zeigen aber schon eine Dekadenz. Ihre Entstehung müssen wir in die Spätzeit des vollständigeren Beschlages zu Fenékpuszta setzen.

\*

Auf einem kleinen pannonischen, wahrscheinlich aus Dunapentele stammenden Beschlag ist der auf einem Pantherwagen stehende Dionysos sichtbar (Abb. 65-66). Den Hintergrund der Darstellung bildet ein nach oben sich verbreiternder Weinstock. Ein Satyr führt zwei Panthertiere, hinter welchen der oben unbekleidete Körper einer Menade sichtbar wird, die eine Doppelflöte an den Mund hält. Der unbekleidete junge Dionysos steht auf einem kannelierten Pilaster ähnlichen Wagen, in seiner Linken ist der Thyrsos, während die Rechte den Inhalt eines Trinkhornes in das Glas einer gegenüber schwebenden kleinen Gestalt schüttet. Die Hauptszene des Thiasos wird hier festlich dargestellt. Die lebendige Frische der Typen, das Bildhafte der Komposition bedeutet einen Höhepunkt dessen, was diese Erzeugnisse der spätantiken Kunst hervorgebracht haben.

Diese Szene des bacchischen Aufzuges bildet auch als selbstständige Darstellung ein beliebtes Motiv hellenistischer und kaiserzeitlicher Kunst. Zahlreiche Reliefs und Münzen bis zu den späten Kontorniaten beweisen dies (Abb. 67-69). In

unserem Falle ist die Darstellung der berühmten Thensa Capitolina des Pal. dei Conservatori (Abb. 70) von grösster Wichtigkeit. Der Wagen ist hier vierrädrig, die Gottheit sitzend, Amcr vor ihm schwebend dargestellt, in seiner Rechten ein Gefäß, in der Linken der Thyrsos. Ausser den äusseren Übereinstimmungen sind auch inhaltliche festzustellen. Die Beschläge der Thensa wurden früher in Ermangelung näherer Analogien auf das Ende des II. Jhs. datiert, der jüngste Bearbeiter derselben, Hans v. Schoenebeck versetzt sie schon in die constantinische Zeit (Anm. 2. S. 89). Der gemeinsame stilistische Ursprung, sowie die willkürliche Gruppierung der negativen Vorlagen war für die pannonischen Beschläge charakteristisch. Staehlin (R. Mitt. 1906, 358 ff.) stellt dasselbe für die Thensa-Beschläge fest. Diese mehrfache Übereinstimmung veranlasst uns, das Charakteristische der Thensa sowie der pannonischen Beschläge auf einen Nenner zu bringen und den Bereich einer gemeinsamen Werkstatt als Ursprung sowohl dieser, wie der pannonischen Beschläge anzunehmen. Bei der Feststellung dieser gemeinsamen Werkstatt müssen wir vor allem eine Tatsache vor Augen behalten: der bronzene Prägestock pannonischen Ursprungs, welcher eine Fortuna darstellt (Abb. 71), scheint über jeden Zweifel erhaben zu beweisen, dass solche Denkmäler in Pannonien verfertigt wurden. Dies bestätigt auch die reiche Anzahl solcher Beschläge. Wir müssen auch daran erinnern, dass in Pannonien um die Wende des II. und III. Jhs. die bronzene Kleinplastik auf sehr hohem Niveau steht, wir konnten sogar das Wirken eines mit Namen bezeichneten Meisters: Romulianus artifex in Brigetio feststellen (Paulovics, Egypt. Philol. Közlöny 1932, 183. ff. u. Pannonia 1935, 21 ff.). Das Vorkommen der pannonischen Muse-Beschläge auch im Süden, so gegen Aquileja, scheint diesen gegen Süden führenden Weg zu beweisen. Es bleibt

nun die Frage zu beantworten, ob es möglich ist, dass das pannonische Fabrikations-Zentrum der Scrinien-Beschläge und ihnen ähnlicher Gegenstände, mit dem das späte Kunstgewerbe mit den östlichen Elementen hellenistischer Kunst auch unvermittelt in Berührung gelangte, auch für den Süden gearbeitet hat? Eine Frage, deren Aufwerfen eine andere gewerbliche Beobachtung unterstützt, nämlich die ausschliesslich in Pannonien blühende Fabrikation glasierter Tongefässe.

\*

Für das Vermengen der Prägestöcke bildet der Bronzebeschlag aus Dunapentele (Abb. 72) das stärkste Beispiel: vor einem gutgebildeten Panther ist der Kopf einer Ziege sichtbar, ein junger Satyr führt die Tiere. Also ein Detail einer anderen pannonischen Wagenszene. In der ursprünglichen Komposition haben die beiden Tiere den Wagen Dionysos' gezogen. In Bezug der Zusammenstellung der beiden Tiere erwähnten wir ein Bronzemedallion des Antoninus Pius (Abb. 68a). Die ursprüngliche Szene mochte wohl grösser gewesen sein, denn hinter den Tieren ist noch der fackeltragende junge Satyr vorhanden, den der Meister der Beschläge mit sinnlosen Sachen umgibt, z. B. Huffüssen etc. Er konnte anscheinend mit den älteren Negativen nicht richtig umgehen. Das aus dem III. Jh. stammende Erzeugnis liefert uns ein gutes Beispiel aus der mittleren Phase der pannonischen Beschlag-Fabrikation.

\*

Die Gruppe des Satyrs und der Menade, welche den betrunkenen Herakles stützen, kommt auf der in Pécs gefundenen Bronzekanne (Abb. 73) vor (Publ. v. G. Erdélyi, Arch. Ért. 1932—33, 39 ff). Die Menade steht hier allein, greift aber mit der Hand nach der Gruppe. Zwischen den einzelnen Gestalten wurden verschiedene Attribute angebracht. Auch die wohlbekannte Szene, wo der

Satyr den Inhalt seines Kantharos' auf den Panther schüttet, ist vorhanden, nur ist es hier statt des Kantharos ein Trinkhorn. Die Konzeption, die ausgezeichnete Raumfüllung, die meisterliche Gestaltbildung beweist das Fortblühen hellenistischer Tradition auch auf diesem, am Ende des II. Jhs. entstandenen Gegenstand.

\*

Dieselbe Szene bildet die Hauptgruppe eines kleinen Bronzegefässes aus Dunapentele (Abb. 74—78), wo Pan mit einem Thyrsos und einer Amphora versehen, den Zug eröffnet. Ihm folgt ein Silen mit grossem Tierfell. Unmittelbar neben ihm bläst die Menade die Flöte. Den trunkenen Herakles stützen hier zwei Satyre: der eine trägt eine brennende Fackel, der andere ist noch kindlich klein dargestellt. Der Zug wird durch einen Silen in langem Gewand beendet; auffallend ist seine Kleidung, welche in der willkürlichen Vermengung der Typen ihre Erklärung findet; es ist aber auch möglich, dass der Meister den Erzieher des Gottes, den Papposilen mit diesem ernsteren Äusseren kennzeichnen wollte. Die gedrungene Gruppierung der Figuren, das Fehlen des Hintergrundes, weist auf die 2. Hälfte des II. Jhs., jedenfalls auf die Zeit nach Hadrian.

\*

Das dritte Denkmal der Herakles-Verbindung ist eine Bronzespiegelkapsel aus Adony (Abb. 79—80), wo unter dem Thyrsos Dionysos, Herakles, und ein Pan in berauschter Umarmung schreiten. Am wenigsten ist dem Meister die Gestalt des Herakles gelungen. Die Dreiergruppe des Wiesbadener Beschlages (Abb. 81) interessiert uns auch wegen der Scrinium-Beschläge. Mit dem Spiegelrelief steht jene Gruppe in naher Verwandtschaft, die durch die auf der Leier spielende Menade geführt wird und in der Dionysos durch einen beflügelten Eros gestützt ist (Abb. 82. Anm. 1—2. S. 100).



Die einzelnen Gestalten wurden also ausgetauscht, wobei der ursprüngliche Rhythmus und die Proportion bewahrt blieb. In der Marmorgruppe des Berliner Museums sehen wir statt der Frauengestalt einen Satyr (Abb. 83), die Ähnlichkeit des Pan mit dem des Reliefs von Adony ist schon beim ersten Blick kenntlich.

\*

Auf der einen Seite einer zweiarmigen Bronzelampe des Nationalmuseums (Abb. 84) sitzt ein Silen auf einem schrei-

tenden Esel und hält in seiner Rechten einen schüsselartigen Gegenstand, in der Linken ein Tympanon. Auf der anderen Seite (Abb. 85) sitzt der junge Dionysos auf einem Panther, seine Rechte hält den Thyrsos, die Linke stützt sich auf einen Altar, worauf die Cista Mystica sichtbar ist. Dieses von Hekler publizierte Denkmal (Arch. Ért. 1913, 224 ff) stellt also die bekannten Motive des dionysischen Thiasos dar und kann unmittelbar nach Hadrian datiert werden.

Stefan Paulovics.

## RÖMISCHE BRONZESTATUETTEN VON ÓBUDA IM UNGARISCHEN NATIONALMUSEUM.

(Auszug.)

1. Tanzender Satyr (Abb. 86—87. S. 103. Anm. 1). Der rechte Arm ist unter der Schulter, das linke Bein über dem Knöchel abgebrochen. Die Ausarbeitung ist fein, aber in den Details etwas vernachlässigt. Der fehlende rechte Arm war bisher in der einschlägigen Literatur auf die Weise ergänzt, dass die hoch erhobene Hand eine Weintraube oder ein Pedum hielt. Auf Grund anatomischer Beobachtungen und durch den Vergleich mit verwandten Darstellungen (Fresko in Pompeji, S. 105. Anm. 2., — Bronzestatue von Stobi, S. 105. Anm. 1) lässt sich annehmen, dass die rechte Hand mit umgewendeter Handfläche die Augen beschattete. Der auf dem erwähnten Fresko dargestellte Satyr (Abb. 88) gibt in unserem Denkmälermaterial den besten Begriff über ein verschollenes Gemälde, über den *satyr aposkopeuon* des Antiphilos (S. 105. Anm. 3—4). Zwischen dem Fresko, auf welchem der Satyr zwar ruhig stehend dargestellt ist, und unserer Bronzestatue können wir gewisse Verwandtschaft des Motivs feststellen. Ohne in Übertreibung zu fallen und in unserer Bronze-

statuette das unmittelbare Echo des *satyr aposkopeuon* des Antiphilos sehen zu wollen, müssen wir auf Furtwängler hinweisen (S. 106. Anm. 1—3), welcher den Satyr des Antiphilos in tanzender Stellung dargestellt vermutete. Er erwähnt in diesem Zusammenhang den Satyr von Lamia und von Pompeji aus der «Casa di Lucrezio», zu denen sich noch die Bronzestatue im Berliner Museum (S. 106. Anm. 4) anschliesst. Auf diesen Denkmälern beschattet die Hand mit nach unten gewendeter Handfläche die Augen. Dieses Motiv zeigt auf grössere Aufmerksamkeit, während in der Konzeption unserer Bronzestatue sich Augenblicklichkeit und natürliche Frische äussert. Auf dem linken Arm liesse sich auch das bei Plinius erwähnte und auf dem pompeianischen Fresko dargestellte Pantherfell anbringen. Man sieht zwar keine Spur der Lötung, aber es ist anzunehmen, dass das für sich gegossene Tierfell auf den Arm gelegt war, wie es neuerdings auf einer in Nagyberki gefundenen und noch unveröffentlichten Herakles-Bronzestatue feststellbar war (S. 106. Anm. 6).

2. Juppiter. (Abb. 89—90, Inv. Nr.

127/1882, Höhe 11·8 cm). Die rechte Hand ist abgebrochen, die linke Hand hielt einst das Szepter. Den Typus der Statuette hat L. Curtius ausführlich behandelt und das Original desselben in die Werkstatt des Phidias verwiesen (S. 108. Anm. 1). Unsere Statuette schliesst sich an die in Châlons-sur Saône gefundene Bronze, ist aber gegenüber den gut ausgeführten charakteristischen Exemplaren von bescheidener Qualität. Die Verbreitung des Typus in Pannonien beweist noch eine Kleinbronze im Laibacher Museum (Abb. 91. S. 109. Anm. 3).

3. Sitzender Mercurius (Abb. 92). Die Statuette war in der einschlägigen Literatur bisher ohne die Angabe des Fundortes behandelt (S. 109. Anm. 4. — S. 110. Anm. 1). Sie war einst wahrscheinlich als Wagenschmuck benützt, sie sitzt auf einer vorne tronartig ausgeführten, viereckigen Bronzehülse. Die Gestalt des Mercurius ist in ruhiger Haltung, in Vorderansicht dargestellt. Die Darstellungen des sitzenden Hermes-Typus sind in der griechischen Kunst vielmehr genreartig aufgefasst (S. 110. Anm. 2—3, S. 111. Anm. 1). In diesem Zusammenhang ist eine wahrscheinlich in Ottok gefundene Kleinbronze des Ungarischen Nationalmuseums zu erwähnen, welche im Wesent-

lichen noch auf ein Vorbild des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zurückreicht (Abb. 93. S. 110. Anm. 4). In der römischen Kunst und wahrscheinlich in Gallia bildet sich eine würdevoll tronende Darstellung des sitzenden Mercurius aus; besser gesagt, der Typus des sitzenden Juppiter wurde auf die Darstellung des sitzenden Mercurius übertragen. Der gallische Hauptgott war nämlich von den Römern mit Mercurius identifiziert. In diesem Falle interessiert uns hauptsächlich Mercurius Arvernus (S. 112. Anm. 2—4, 7). Ein ihm geweihter Altarstein bewahrte uns auch die Darstellung des in ruhiger Vorderansicht, würdevoll sitzenden Gottes (S. 112. Anm. 5). Zu diesem Denkmal gesellt sich eine in Dampierre gefundene, lebensgrosse Steinstatue des Mercurius (Abb. 94. S. 112. Anm. 6). Dieser tronende, eher an Juppiterdarstellungen erinnernde Typus lieferte das Vorbild auch unserer Bronzestatuette, welche aller Wahrscheinlichkeit nach in Gallien verfertigt und von dort im Laufe des 2. Jh. n. Chr. nach Pannonien importiert wurde. In ihr können wir deshalb den weiteren wichtigen Beweis des von Gallia nach Pannonien gerichteten Imports feststellen. (Über die Spuren des gallischen Imports s. S. 114. Anm. 1). *Gizella Erdélyi.*

## BEITRÄGE

### ZUR GESCHICHTE DER HOLZPLASTIK UNGARNS.

(Auszug.)

Verf. behandelt einige in Ungarn befindliche Denkmäler der mittelalterlichen Holzplastik zum Teil in berichtendem Sinne.

1. Das Entstehungsdatum des in der Kirche von Héthárs (Kom. Sáros) befindlichen und in den Rahmen eines neuzeitlichen Flügelaltars eingefügten Vespersbildes wird — im Gegensatz zu der bisherigen Datierung in das XVI. Jh. — in

die 70-er Jahre des XIV. Jhs. verlegt. (Abb. 95.)

2. Die aus Toporc (Kom. Szepes) stammende Madonna des Ung. Nat. Museums wird auf Grund der herangezogenen Analogie aus Münstermairfeld für die Zeit um 1360 in Anspruch genommen. Durch eingehende Stilanalyse wird die Feststellung lokaler Stileigenheiten versucht. (Abb. 96—97.)



3. Die aus einer unbekannten Ortschaft des Kom. Szepes zuerst nach Esztergom, dann wieder nach Garamszentbenedek gelangte Madonnenstatue ist ein schöner Vertreter des zarten Stils der Zeit um 1400. (Abb. 98.)

4. Die in den Rahmen des barocken Hochaltars der Lőcse-er St. Ladislaus-Kirche eingefügte und um 1420 entstandene Madonnenstatue wird als eine Arbeit des Meisters der Podoliner St. Katharina angesprochen. (Abb. 99.)

5. Als zeit- und stilbestimmende Analogie zu der in der Kassa-er Kalvarienkirche befindlichen (zu dem ehemaligen Triumphkreuz gehörigen) Johannesfigur der Kruzifixgruppe wird eine im Münchner Nat. Mus. befindliche und aus Ingolstadt stammende ähnliche Terrakottafigur herangezogen. Die um 1420 entstandenen Kassa-er Denkmäler weisen also auf süddeutsche Einflüsse. (Abb. 100—101.)

6. Zu dem, an einem Altarflügel der Bártfaer Pfarrkirche befindlichen, aufs Jahr 1489 datierten Verkündigungsrelief wird das ebenfalls inschriftlich für 1484 gesicherte Steinrelief des Würzburger Luitpoldmuseums als schlagendste Analogie herangezogen. Die stilistische und kompositionelle Ähnlichkeit lässt für beide ein gemeinsames Vorbild vermuten. Zugleich haben wir einen Beweis dafür, dass

die Rückständigkeit der ungarländischen Plastik der vorbildlichen deutschen gegenüber nur auf einige Jahre geschätzt werden darf. (Abb. 102—103.)

7. Erste Veröffentlichung der aus der Armenhauskirche von Selmecbánya stammenden und derzeit in Budapest Privatbesitz befindlichen (vermutlich 1470 entstandenen) St. Anna Statue. (Abb. 106.)

8. Das von unbekanntem Fundort in das Esztergomer Christl. Mus. gelangte Holzrelief, mit Darstellung des Todes Mariae, wird stilistisch dem, ein ähnliches Thema darstellenden Relief des Berliner Deutschen Museums angereicht. (Abb. 104—105.)

9. Die Entstehungszeit der Statuen der Hl. Stephan und Ladislaus wird mit Hilfe einer Statue G. Töbers um 1500 datiert. (Abb. 107—109.)

Sodann werden die Madonna aus Jaak (1480), (Abb. 110—111.), die aus Tüskevár stammenden zwei Madonnen in Sümeg, (1470), (Abb. 112.), (1450), (Abb. 113.) ferner das aus Zalaszentgrót (Transdanubien) stammende Relieffragment eines Eremiten (um 1500) veröffentlicht. Bei letzterem wird auf den Zusammenhang mit der von germanischen Elementen beeinflussten oberitalienischen Kleinplastik hingewiesen. (Abb. 114.)

*Anton Kampis.*

## DIE RÖMISCH-KATHOLISCHE PFARRKIRCHE ZU BELÉNYES.

(Auszug.)

Nach der Türkenherrschaft geht die Neugestaltung der Nagyvárader Diözese mit grossen Schritten vorwärts. Graf Paul von Forgách, Bischof von Nagyvárád (1747—57) stiftet im Jahre 1751 die Pfarrkirche des südlich gelegenen Städtchens Belényes. Stilkritische Übereinstimmungen der feinproportionierten kleinen Kir-

che mit der Kathedralkirche zu Nagyvárád machen es wahrscheinlich, dass der aus Italien stammende Giovanbattista Ricca auch an dem Entwürfe der Kirche zu Belényes beteiligt war. Unter den in der Kirche in reicher Zahl vorhandenen Kunstdenkmälern steht das Gnadenbild des Marien-Altars an erster Stelle. Die

Königin Maria Theresia schenkte dieses Bild dem Bischof Forgách, der es im Jahre 1755 der Belényeser Kirche spendete. Im Bilde (Abb. 115) spiegeln sich verschiedene Epochen und Einflüsse wieder. Der Brokathintergrund, der Fruchtkorb, die Haltung des Kindes und im allgemeinen die feine, zeichnerische, miniaturmässige Darstellung erinnert an flämische Meister des XV. Jhs. Das Antlitz und die linke Hand der Madonna mahnen an die Art des Florentiner Manierismus. Der Mantel, die Goldschmiedearbeiten und die ganze Kleidung hingegen zeigen auf einen romanisierenden französischen Maler in der zweiten Hälfte des XVI. Jhs., der in der Schule der *Clouet*-s lernte.

Die porträtmässige Auffassung des Bildes lässt vermuten, dass hier eine vornehme Frau des französischen Königshofes dargestellt ist. Es wäre für uns keine Überraschung, wenn die weiteren Untersuchungen das Bild mit einem vorzüglichen Meister in Verbindung bringen würden.

Um die Einrichtung der Kirche hat sich der damalige Pfarrer Stephan Nagy, grosse Verdienste erworben. Der zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit gewidmete Hochaltar wurde laut Daten des bischöflichen Archives im Jahre 1770 vom Pester Bildhauer Joseph Hebenstreit, sowie von seinem Tischler-Genossen Anton Alter ausgeführt.

In demselben Jahre malte *Gregorius Vogl*, der bekannte Ofner Maler das einstige Hochaltarblatt. Aus dieser Zeit stammen auch die beiden Nebentärlä (Abb. 116—117). Das Johann Nep. Altarblatt malte im Jahre 1772 *Johann Lukás Kracker* (1717—79), ein führender Meister der ungarländischen Barockmalerei. Das schöne Bild (Abb. 118) demonstriert die grosse Virtuosität und den ehrlichen Kunstfleiss des Meisters. Es ist der Einfluss Maulbertsch's auf die Komposition und Farbgebung des Altarblattes fühlbar.

Besonders wichtig sind die Holzskulp-

turen Joseph Hebenstreits in der Belényeser Kirche. Die stilkritische Untersuchung beweist, dass die Standbilder der beiden Nebentärlä keine Hebenstreit-Werke sind. Die Statuen des Hochaltars: die Hl. Peter (Abb. 119) und Hl. Paul (Abb. 120) mit ihrer vorzüglichen anatomischen Ausbildung, mit der eigenartigen jähen Bewegung, mit ihrer starren Stirne, den tief sitzenden Augen, stumpfen Nasen und klassisierenden Faltenbehandlungen sind für die künstlerische Auffassung Hebenstreits charakteristisch. Diese Merkmale zeigen auch die weiteren authentischen Hebenstreit-Werke, wie die Szécsényer Heiligenstatuen und die Bildsäulen des Hl. Stephan und Hl. Ladislaus zu Esztergom. Mit Hilfe der Belényeser Statuen kann man die dem Meister zugeschriebenen Werke untersuchen. Wir wollen Hebenstreit die Fassadenstatuen der ehemaligen Pester Dominikanerkirche (jetzt die der Englischen Fräulein) und die Heiligenstatuen des prachtvollen Hochaltars derselben Kirche zuschreiben. Diese sind in den 60-er Jahren des XVIII. Jhs. entstanden und bilden die besten Schöpfungen des Meisters. Hingegen schliessen wir uns der Meinung A. Heklers an, indem auch wir die Hebenstreit-Attribution der Hochaltarfiguren in der ehemaligen Pester Pauliner (jetzt Universitäts) Kirche bezweifeln. Hier arbeitete ein ganz anderer Meister mit höherer künstlerischer Begabung. Hebenstreit konnte auch an den Portalskulpturen derselben Kirche nicht beteiligt sein. Wahrscheinlich sind aber die dekorativen Bank- und Chorschnitzwerke von seiner Hand. Ebenso kann man ihm nicht die hervorragenden Kalvarienstatuen des Kreuzaltars in der Pester Innerstädter Pfarrkirche zuschreiben. Die vollkommene Klärung der Tätigkeit Hebenstreits ist von der weiteren Forschung, besonders von der in Druck befindlichen Arbeit Révhelyi's zu erwarten. Der virtuose, künstlerisch gut gebildete Bildhauer, dessen Schöpfungen



die Donnersche Erbschaft zeigen, kann nicht — wie auch Hekler meint — als die führende Persönlichkeit der Pest-Ofner Barockskulptur betrachtet werden. Die Belényeser Werke tragen wesentlich zur

Rekonstruktion seines Oeuvre bei und beweisen, dass auch kleine Kirchen zur Entwicklungsgeschichte der ungarischen Kunst mit wertvollen Daten dienen können.  
*Joseph Biró.*

## UNBEKANNTE ARCHITEKTURZEICHNUNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS.

(Auszug.)\*

Der besondere künstlerische Wert architektonischer Entwürfe liegt darin, dass sie als persönliches Werk des Künstlers oft mehr von seinem Schaffen verraten, als das zumeist von fremden Händen ausgeführte Gebäude. Als historische Quellen dienen sie der Forschung bei der Wertung und Rekonstruktion der nicht-erhaltenen oder stark veränderten Denkmäler. Trotz dieser doppelten Bedeutung, wurden die Architekturzeichnungen lange nicht entsprechend gewertet und bilden bis heute ein zumeist unerforschtes Gebiet.

Unter den im Zeitalter Maria Theresias in Wien ausgeführten Bauten gebührt dem Gebäude der alten Universität ein besonderer Platz. Es ist das Verdienst J. Schmidts, den Schöpfer des Gebäudes: J. N. Jadot und den um ihn entstandenen französischen Einfluss im Wiener Kunstleben erforscht und historisch gewertet zu haben. Umso bedauernswerter ist es, dass in der ziemlich reichen Zahl von Jadot-Zeichnungen kein Fassadenentwurf der Universität vorhanden war, auch die Grundrissgestaltung liess sich in dem erhaltenen Material nur lückenhaft verfolgen. Dieser Umstand erhöht den Wert der anbei publizierten, im Mailänder Staatsarchiv gefundenen und bestimmten Zeichnungen. Der Grundriss (Abb. 122)

stellt ein Frühstadium dar, welches später noch eingreifende Umänderungen erfuhr. Hier ist das Festhalten an den vorhandenen Bauteilen noch besonders stark zu spüren. Schon hier legte Jadot auf die Gestaltung der dreischiffigen Mittelhalle den grössten Wert, wenn sie sich auch durch die reiche Zahl freistehender Säulen vom übrigen Gebäude zusehr absondert. Der zur Ausführung gelangte Grundriss (Wien. Albertina. No 8026 Abb. 123) weist eine interessante Weiterentwicklung auf. Die Durchführung der vom Haupteingang sich öffnenden Längsachse wird konsequent bis zur Rückfront geführt, ohne, wie vordem, eine Knickung zu erleiden. Zwei gleichgebildete, dem Mittelgange zu völlig geöffnete Stiegenhäuser verleihen dem ursprünglich schmalen Raume eine Steigerung und bereiten zugleich räumlich auf den wichtigsten Teil, die Aula, vor. Auch diese wird nun neugebildet: statt Säulen stehen ganz schwach vorstehende Pilaster vor den Wänden und vergrössern dadurch den zur Verfügung stehenden Raum. Die wahren Dimensionen der Halle werden durch gutdurchdachte Höhengliederung merklich gesteigert, der ganze Hallenraum dem Gebäude organisch unlöslich verbunden. Auch die risalitartigen Seiteneingänge, sowie die Brunnenverzierung der Hauptfassade bedeuten eine durch neuhinzugekommene Gründe nötige Bereicherung des ursprünglichen Projektes. Die Umgestaltung des Frühentwurfes ist

\* Wegen Platzmangel musste dieser Auszug besonders kurz gefasst werden und konnte das in den Anmerkungen des ungarischen Textes angeführte Material dem deutschen Texte nicht einverleibt werden.

auf dem Aufriss noch besser zu verfolgen (Abb. 124). Der Hauptunterschied zwischen der Ausführung und unserer Zeichnung liegt in der Aufsetzung eines zweiten Stockwerkes: sämtliche weitere Veränderungen sind dadurch bedingt. Damit wird die ursprünglich rein französisch erdachte Fassade im Sinne der einheimischen Palastbauten verändert. Ein geschlossener, massiger Kubus entsteht, deren schwere Fensterumrahmungen, das auf starken Gegensätzen beruhende Licht- und Schattenspiel, der überreiche plastische Schmuck von der vornehmen, abgeklärten Ruhe und von dem intimen Reiz des Vorentwurfes kaum etwas ahnen lassen.

Den Höhepunkt von Jadots künstlerischer Gestaltung bedeuten die Pläne zum Umbau der Wiener Hofburg. Das erhaltene grosse Material erlaubt trotz der sorgfältigen Gruppierung, die Schmidt vorgenommen hatte, noch immer nicht, den Bauvorgang zu Jadots Zeiten klar zu umreissen. Dieser Umstand sichert den Aufnahmsplänen dokumentarischen Wert. Die beiden hier abgebildeten Aufnahmepläne (Milano. Arch. dello Stato) zeugen von seinem Ringen um die Neugestaltung des Michaelertraktes, welches den Schlüssel zu jeder weiteren Neugliederung des komplizierten Komplexes bedeutete (Abb. 126—127).

Das interessante Verzeichnis der Pläne, welches Jadot bei seinem Abschied aus Wien seinem Nachfolger Nic. Pacassi übergab, enthält einige auf Ungarn bezügliche und nicht immer klare Eintragungen. Das Klären dieser Frage war durch den Umstand besonders erschwert, dass die bezüglichen Zeichnungen bis jetzt unaufgefunden waren. Die in Jadots Liste mit den Nummern 186—87 bezeichneten Pläne für Pressburg geben wir auf den Abbildungen 128—129 wieder. Sie wurden für das Pressburger Stift der Notre-Dame-Nonnen auf das Geheiss von Maria Theresia im Jahre 1745 abgefasst. Wir haben ein auffallend einfach

und klar gegliedertes Kirchengebäude vor uns, welches von den angrenzenden Flügeln des Klostergebäudes umgeben ist. Der nur teilweise zur Ausführung gelangte Entwurf zeigt das Erstarken der klassisierenden Richtung bei Jadot: die Raumteile sind voneinander klar geschieden, ein durchaus statisches Gefühl beherrscht die ganze Disposition, deren gemässigte Auffassung auch in der zurückhaltenden Wandgliederung zu Worte kommt. Nur bei der Portalbildung greift der Meister zur Vollplastizität der Säule.

Die von Jadot für den Umbau des Pressburger Schlosses entworfenen und neuerdings in die Sammlung der Albertina gelangten Pläne mögen hier nur erwähnt werden, um ihrer in Vorbereitung befindlichen Publikation nicht vorzugreifen. Bekanntlich gelangten sie nicht zur Ausführung; der in den sechziger Jahren durchgeführte Umbau wurde nach den Plänen des Franz Anton Hillebrandt bewerkstelligt. Von seinem Entwurf ist eine Planreihe aus dem Jahre 1762 in der Sammlung der Albertina erhalten. Zu dieser Serie gehört unser Grundriss (Abb. 130). Hillebrandt hält sich in den wichtigsten Punkten an den Entwurf seines Vorgängers, nur verzichtet er von Anfang an auf den grosszügigen Kapellenzubau von Jadot, welcher die Mittel des Baues stark überstieg. Der Schwerpunkt seines Umbaues liegt in der Neugestaltung des Innern, soweit es der enge, alte Baukern überhaupt ermöglichte. Trotz der bestehenden vielen Hindernisse gelingt es ihm, eine monumentale Einfahrtshalle mit darüber befindlichem Festsaal und Balkon zu schaffen und dadurch sowohl dem Innern, wie dem Äusseren des Gebäudes monumentales und zugleich festliches Gepräge zu verschaffen. Bewundernswert ist die grosszügige Treppenanlage, deren starke Wirkung in den entzückten Äusserungen der Zeitgenossen widerhallt.

Das schon bei Jadot und Hillebrandt spürbare Erstarken des spätbarocken Klas-



sizismus gibt am Ende des Jahrhunderts einem schon vollentwickelten Klassizismus den Platz. Die ersten Vertreter dieser in Ungarn besonders rasch eingebürgerten Richtung waren ausländische, besonders in Frankreich und Italien geschulte Architekten. Von der Forschung ganz unbeachtet blieb die Tätigkeit des später nach Russland berufenen bedeutenden Architekten, *Thomas de Thomon*. Dieser kam von Wien nach Kismarton-Eisenstadt und trachtete durch eine Reihe von Idealentwürfen den Fürsten Eszterházy zu einem grösseren Bau zu bewegen. Von diesen Plänen gelang es uns, zwei signierte und datierte Exemplare aufzufinden.

Abb. 131 stellt einen Musentempel dar (Eisenstadt, im Besitz von Frau Willetz), welcher mit dem würdevollen Ernst seiner Gliederung in der Reihe dieser Gebäude einen beachtenswerten Platz einnimmt. Noch interessanter ist der Entwurf eines grossartigen Badehauses in der Zeichnungensammlung der Eremitage. (Abb. 132). Ein sicheres Gefühl in dem Abwiegen der einzelnen Bauteile, klare Gliederung und wohlabgewogene Proportion, sowie eine höchst persönliche Art des Aufbaues sind die Hauptmerkmale dieser historisch hochbedeutenden Entwürfe.

Anna Zádor.

## PORTRÄTSTUDIEN IM ATHENER NATIONALMUSEUM.

Die Entwicklung der grossen Museen führte notwendig dazu, dass die Magazine als Lehrsammlungen eingerichtet von den allgemein zugänglichen Schausammlungen abgetrennt werden mussten. Doch sind diese Grenzen, wie die Erfahrung lehrt, recht labil. Neue Forschungsarbeit kann sie beliebig verschieben. Wir haben ja schon so manche überraschende und unerwartete Umwertungen erlebt! Gross ist bekanntlich die Zahl jener Objekte, die bei zunehmender Erkenntnis aus den Schausammlungen entfernt werden mussten. Umgekehrt wurden aber auch aus dem reichen Bestande der Magazine manch wertvolle «Funde und Entdeckungen» den Schausammlungen zugeführt. Ganz besonders lebhaft wird diese Zirkulation in jenen Museen sein, die durch Grabungen und Funde reichlich genährt ihren jährlichen Zuwachs aus Raumangel zum allergrössten Teil nur in Magazinräumen unterzubringen vermögen. Deshalb sind die Magazine auch des Athener Nationalmuseums zu einer schier unerschöpflichen Fundgrube der Forschung geworden. Jeder Besuch bringt frische Erkenntnisse und neue

Überraschungen. Dies bezeugen auch die Porträtköpfe, welche als Ergänzung zu meinem im *Archaeologischen Anzeiger* (1935, 398 ff.) gedruckten Forschungsbericht hier mit gütiger Erlaubnis des Direktors A. Philadelphus veröffentlicht werden.

1. *Greisenkopf von einem griechischen Grabmal*. (Abb. 133) Inv. Nr. 3483. H. = 0'21 m. Gefunden in der Nähe der themistokleischen Stadtmauer. *Δελτίον* IX. 1922/5. *Παράρτημα* p. 21, Fig. 8. An der Bruchfläche hinter dem rechten Ohr haftet noch ein Stück vom Marmorblock des Nischenhintergrundes. Dadurch ist die ursprüngliche Lage des Kopfes gesichert. Die Nasenspitze, der obere Rand des rechten Ohres und die linke Gesichtshälfte haben durch Bestossungen gelitten. Haare und Bart sind an der, dem Blicke entzogenen linken Gesichtshälfte weniger sorgfältig behandelt.

Das schmerz- und gramgefüllte Greisenantlitz wirkt wie eine ergreifende Zusammenfassung von Schicksal und Charakter. Die Glatze reicht bis über die Schedelmitte hinauf. Stirne und Wangen sind von tiefen Schattenfurchen bewölkt. In den Augenwinkeln sind die Krähen-

füsse plastisch angegeben.<sup>1</sup> Der müde, leicht zusammengekniffene Blick späht nicht in unerreichbare Ferne, sondern verweilt von schmerzlicher Resignation ergriffen in der Nähe. Die Altersmerkmale sind mit ebenso eindringlich realistischen Mitteln erfasst, wie am Theophrastporträt.<sup>2</sup> (Abb. 134.) Die enge Stilverwandtschaft drängt unabweislich zu dem Schluss, dass beide gleichzeitig entstanden sind. Der Athener Kopf als Rest eines grossen Grabmales kann aber nur in die dem Luxusgesetz des Demetrios unmittelbar vorangehende Jahre, also rund um 320 angesetzt werden. Diese Datierung ist auch für das Theophrastporträt bindend, wodurch dieses als zeitgenössisches Bildnis erwiesen erscheint. Und das kann nicht überraschen, denn zeitgenössische Bildnisse sind in Griechenland zumindest seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts durch Schriftquellen belegt.<sup>3</sup> Theophrast selbst bezeichnet in seinen 319 verfassten Charakteren als typische Gewohnheit des Schmeichlers das Bildnis des Hausherrn hervorragend ähnlich zu finden.<sup>4</sup> Zur Errichtung des Theophrastporträts gab die erfolgreiche Führung der peripatetischen Schule in Athen (seit 322) wohl hinreichenden Anlass. Bei einem zeitgenössischen Bildnis wird man aber keinem Künstler der Alexanderzeit zumuten dürfen, dass er bei täglicher Gegenwart des Dargestellten und in vollem Besitze der realistischen Darstellungsmittel gewagt hätte die Zeitgenossen mit einem reinen Phantasiebilde oder mit der leicht individualisierten Variante eines bekannten Grundtypus abzufertigen.<sup>5</sup> Eine

solche Voraussetzung scheint selbst bei dem 40 Jahre nach seinem Tode gefertigten Demosthenesporträt unerlaubt.<sup>6</sup> Im Jahre 280, als die Statue des Polyuktos am Markte aufgestellt wurde, waren doch viele Athener noch am Leben, die den grossen Redner persönlich gekannt haben. Ausser dem kontrollfähigen Gedächtnis der Zeitgenossen stand aber dem Bildhauer über das Äussere des Demosthenes sicher auch verlässliche bildliche Tradition zur Verfügung, die ihre bindende Kraft nicht verloren hat. Trotzdem ist die Statue des Polyuktos auch für mich «eine Konstruktion», aber nicht in dem von Löwy gemeinten Sinne,<sup>7</sup> sondern nur insoferne, als darin die einmalige Wahrheit der Realitätsgrundlage mit Hilfe der durch sichere Intuition geführten bildnerischen Phantasie zu einem historischen Charakterbild von zeitloser Wahrheit umgeformt wurde. Für solche Neugestaltungen lassen sich aus der neueren Kunst lehrreiche Parallelen anführen. Ich erinnere nur an die zweite Redaktion der Houdonschen Rousseau- und Voltairebildnisse, in denen der Meister «an die Aufgabe herantrat, die ersten Fassungen aus dem Bereich des bloss Porträtmässigen zur Höhe weltgeschichtlicher Charakterbilder zu erheben».<sup>8</sup> Und dieses Ziel ist ohne die geringste Gefährdung der äusseren Kenntlichkeit erreicht worden. Analog muss man sich den Vorgang der Neugestaltung auch bei dem Demosthenesbildnis des Polyuktos vorstellen, dessen zwingende Suggestionskraft in erster Linie auf dem Gefühl der absoluten Kongruenz zwischen innerer und äusserer Wahrheit beruht. Für Löwy gilt natürlich diese grossartige «Einheitlichkeit» der

<sup>1</sup> Für Krähennäsen am Auge auf Grabreliefs einige Beispiele; Arch. Anz. 1933, Sp. 432 Anm. 1. vgl. dazu den wundervollen Kopf einer alten Frau im Theseion.

<sup>2</sup> A. Br. 231 ff.; Bernoulli Griech. Ikon. II, T. 13; Pfuhl: Die Anfänge der griechischen Bildniskunst S. 15, Anm. 40 T. IX, 3—4.

<sup>3</sup> PRAKTIKA DE L'ACADÉMIE D'ATHÉNES 1934, p. 88 (Hekler).

<sup>4</sup> Pfuhl: a. a. O. S. 15.

<sup>5</sup> E. Löwy: Belvedere 1925, S. 1 ff.; 1928, S. 79 ff.; Österr. Jhefte. XXVI 1930, S. 17 ff. —

Pfuhl: Die Anfänge der griechischen Bildniskunst, München, 1927. vgl. hierzu: Gött. Gel. Anz. 1927, 373 ff.; Phil. Wschrft 1928, 15; Gnomon 4, 26 ff.

<sup>6</sup> A. Br. 1111—1120, hier die ältere Literatur.

<sup>7</sup> Belvedere 1925, S. 1 und 1928, S. 79.

<sup>8</sup> E. Hildebrandt: Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich S. 90, Abb. 131—134.



Statue als neuerlicher Verdachtsgrund gegen die äussere Verlässlichkeit. Ein interessanter Analogiefall aus der neueren Kunstgeschichte hätte aber zur Vorsicht mahnen sollen. Houdon hat sich bekanntlich energisch dagegen gewehrt, dass man in seinem Molière die Züge eines Mannes, der den «Tartuffe» und den «Misanthropen» geschrieben habe, kurz den «Père de la Comédie» erblicken wolle». «Er habe nur das leibliche Abbild seines Modells in möglichst getreuer und künstlerisch befriedigender Wiedergabe als Endziel seiner Kunst anerkannt».<sup>1</sup> Auch Polyuktos würde über seinen Demosthenes befragt m. E. nicht viel anders geantwortet haben.

Und nun noch ein Wort über den Greisenkopf in Athen. Die individuelle Gestaltung der Gesichtszüge hat bekanntlich in der griechischen Grabmalkunst erst um die Mitte des 4. Jahrhunderts eingesetzt. «Dabei kam es aber niemals zu einem Porträt im eigentlichen Sinne». (Diepolder)<sup>2</sup> Niemals erkennt man klar die Absicht «ein persönliches Abbild eines bestimmten Menschen zu geben. Es gibt nicht einen Fall, wo auf den Bildern ein individueller Mensch wiederzuerkennen wäre» (L. Curtius).<sup>3</sup> Doch überraschen uns einige Köpfe mit ihrer betonten Wirklichkeitsnähe,<sup>4</sup> die fast schon die Grenze des Porträtmässigen erreicht. Einen solchen Grenzfall zwischen individualisiertem Alterstypus und eigentlichem Porträt vergegenwärtigt unser Greisenkopf. Stilgeschichtlich gehört er in jene Entwicklungslinie, die vom Thukydidesporträt<sup>5</sup> zum Demosthenes

bildnis und seinen Genossen<sup>6</sup> heruntermführt.

## 2. Hellenistischer Porträtkopf. (Abb. 135.)

Gefunden bei den Grabungen am Westabhang der Akropolis Inv. Nr. 3561. H. = 0'265 m. Ath. Mitt. XXI, 1896, Taf. X, S. 281 ff.; Phot. d. Inst. Athen, Varia 128/9. Nase und rechte Gesichtshälfte samt Auge stark beschädigt. Die beiden Ohrränder abgebrochen. Bartflaum und Schnurrbart mit lose eingegrabenen Strichen angedeutet. Der prachtvoll durchgeistigte, nervöse Kopf sass einst mit leichter Linkswendung am Körper. Die müden Augen sitzen tief in der Augenhöhle. Die vorladende Stirne ist von breiten Furchen durchzogen. Auch neben den Nasenflügeln hat sich eine kleine, zum Mund herunterführende und für den geistigen Ausdruck sehr bezeichnende Falte festgesetzt. Die Gesichtszüge des verhältnismässig jungen, aber an bitteren Erfahrungen reichen Mannes verraten trübes Sinnen und schicksalsergebene Melancholie. Die zeitliche Einreihung verursacht keine grosse Schwierigkeiten. Als stilistisch nahestehend sollen nur drei Köpfe angeführt werden: 1. Strong: Coll. Lord Melchett pl. XXXII, 23 p. 29; 2. Kopenhagen, Glyptotek Nr. 450. Von Pfuhl für Seleukos IV. (?) beansprucht: Jbuch. 45, 1930, S. 24 u. 27, Abb. 13. 3. Cas. Michalowski: Les portraits hellénistiques et romains pl. XXI–XXII, p. 25. (Delos XIII.) Gefunden in der Cisterne der Palaestra. Zu den eingesunkenen Augen und zu der gefurchten Stirne ist schon von Michalowski richtig das Chrysipposporträt<sup>7</sup> verglichen worden. Damit erhalten wir auch für den Athener Kopf eine unge-

<sup>1</sup> E. Hildebrandt: a. a. O. S. 89.

<sup>2</sup> Die attischen Grabreliefs S. 49.

<sup>3</sup> Das griechische Grabrelief S. 2.

<sup>4</sup> Über das Aristonantesgrabmal: A. von Salis im 84. Winckelmannsprogramm bes. S. 19; dann Kopenhagen 212, 213, 214, 218 = E. V. 3995–3997 und ein Greisenkopf mit tief eingesunkenen Augen im Piraeusmuseum Phot. d. Inst. Grabreliefs Nr. 231. etc.

<sup>5</sup> Poulsen: Greek and roman portraits Nr. 1, p. 27.

<sup>6</sup> Hiebei denke ich besonders an die beiden bärtigen Köpfe: in der Villa Albani A. Br. 917/8 und im Vatikan A. Br. 997/8. Ungefähr dieselbe Stilstufe, wie der Athener Kopf vertritt der Arundelsche Sophokles: Pfuhl a. a. O. Taf. II, 1–2. («Idealbildnis des Sophokles aus dem letzten Drittel des 4. Jhs.» Sieveking, Gnomon 4, 28).

<sup>7</sup> vgl. Bernoulli: Griech. Ikon. II, 154 ff.: A. Br. 931–940; Poulsen: Ikon. Miscellen S. 7 ff.

fähre Datierung in die zweite Hälfte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts.

3. *Marcus Aurelius*. (Abb. 137.) Inv. Nr. 572. H. = 0'34 m. Phot. d. Inst. Nat. Mus. 588; Kastriotis: *Glypta* p. 90, Nr. 572; *Δελτ.* p. 74, 4. — Gefunden in Athen. Nase und Bartspitze abgebrochen. Auch sonst kleinere Bestossungen. Ein nur durch den überlebensgrossen Masstab und durch den Fundort bemerkenswerter Vertreter des bekannten Bildnistypus.

4. *Überlebensgrosser Jünglingskopf* (*Commodus*?) mit Binde im Haare. (Abb. 136). Inv. Nr. 340 (3557). H. = 0'33 m. Nase und Kinn beschädigt. Leichte Wendung nach links. Schon der überlebensgrosse Masstab spricht für die Darstellung eines kaiserlichen Prinzen. Die vom klassizistischen Geist durchtränkte Verallgemeinerung der Züge macht aber die Bestimmung der dargestellten Person schwierig. Zeitlich kämen vor allem Marc Aurel und Commodus in Betracht. Allein die bekannten Jugendbildnisse der beiden Kaiser<sup>1</sup> haben mit dem Athener Kopf keine überzeugende Ähnlichkeit. Auch die Münzbildnisse gewähren keine verlässliche Handhabe.<sup>2</sup> Und wenn ich trotzdem für Commodus eintrete, so stütze ich mich allein auf den Mars-Commoduskopf der Kolossalgruppe aus Ostia im Museo Nazionale zu Rom.<sup>3</sup> Die Grundlagen des Gesichtsbaues und die Art, wie das wirre Gelock Stirne und Schläfen umsäumt, scheinen an beiden identisch zu sein. Gemeinsam ist auch der etwas leere, akademische Geist. Die glatt gelassenen

Augäpfel des Athener Kopfes sind bekannte Zeichen der schon unter Trajan einsetzenden klassizistischen Stilwelle der kaiserzeitlichen Porträtkunst. Zur Charakteristik ihrer Tendenzen habe ich diesmal nur einige besonders markante Beispiele ausgewählt, vornehmlich solche, von denen Neuaufnahmen vorliegen. 1. Trajanische Jünglingsbüste, Rom, Pal. dei Conservatori, Galleria 87; Stuart Jones: *Cat. pl.* 43, p. 123. (Abb. 138.) 2. Büste eines bärtigen Römers hadrianischer Zeit, Rom, Museo Capitolino Gall. Nr. 7; Stuart Jones: *Cat. pl.* 26, n. 7. (Abb. 139.) 3. Frühhadrianische Büste eines Bärtigen (sog. *Lepidus*) Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 106; Helbig Nr. 33; Amelung Vatikan-Katalog I, S. 120, n. 106, T. 17. (Abb. 140.) Stil- und -trachtgeschichtlich vgl. den Kopf des bepanzerten Hadrians an dem die Rückkehr des Kaisers darstellenden Relief des Bogens von Benevent: Strong: *Art in ancient Rome II*, p. 82, Fig. 359 (Deutung und Datierung zuletzt von Snyders versucht im Jahrbuch XLI, 1926, S. 94 ff.); schöne grosse Aufnahmen bei Moscioni N. 15309. 4. Hadrianische Porträtbüste vormalig in der Sammlung Ganz: Zahn: *Galerie Baschitz II*, p. 74, Nr. 222, Taf. 91–93, jetzt in St. Louis (The City Art Museum): *Art in America XIII*, 1925, p. 94 mit Tafel. (Abb. 141.) Im Gegensatz zu dieser akademischen Richtung steht eine andere, umfangreiche Gruppe trajanisch-hadrianischer Bildnisse erfüllt von momentaner Lebendigkeit und geistiger Regsamkeit. Sieveking hat die Hauptvertreter bereits: 91. Berl. Winckelmannsprogramm S. 30 zusammengestellt. Als Ergänzung seiner Liste lasse ich hier eine Glanzleistung der frühantoninischen Porträtplastik abbilden: Rom, Museo Nazionale, Paribeni, Nr. 767 (73943).<sup>4</sup> (Abb. 142.) Der akademische Klassizismus lebt aber weiter. Ein charakteristisches Beispiel haben wir in der

<sup>1</sup> Bernoulli: *Röm. Ikonographie II*, 2 T. L. S. 174 und T. LXIII S. 232. Über das jug. Marc Aurelporträt zuletzt Poulsen: *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* S. 41. Nr. Abb. 93–94. Über das jug. Commodusporträt: Delbrück: *Antike Porträts* T. 48/9 S. LIV: Replik in Kopenhagen Nr. 713.

<sup>2</sup> Marc Aurel: Bernhardt: *Handbuch der Münzkunde der röm. Kaiserzeit* T. 44, 6; *Monnaies romaines antiques*, Coll. Levis pl. 24 Nr. 588. Commodus: Bernhardt: *a. a. O.* T. 57, 2; Bernoulli II, 2 Münzt. V, 12.

<sup>3</sup> Paribeni: *Il Museo Nazionale* Nr. 23 p. 57, mit Abb. auf S. 59 Not. d. Scavi 1920 p. 59.

<sup>4</sup> Die in Abb. 138, 139 u. 142 veröffentlichten, schon vor Jahren gefertigten Aufnahmen werden der Güte R. Paribenis und S. Boccionis verdankt.



Büste: Collection Arthur Sambon Nr. 38 vor Augen. (Abb. 143.) Der seelenlos stumpfe Ausdruck und die leere Glätte der Formgebung wirken wiederlich. Die antoninische Porträtplastik war aber um 150 n. Chr. auch zu ganz anderen Leistungen fähig, wie dies der mit grossem Pathos

erfüllte, prächtige Charakterkopf in Berlin: Blümel: Römische Bildnisse R 69, T. 42—43 beweist. (Abb. 144.) Die Gleichzeitigkeit solcher Gegensätze ist für eine aufbauende Geistes- und Stilgeschichte der mittleren Kaiserzeit von grösster Bedeutung.  
A. Hekler.

## ZOOMORPHE BRONZEAUFSÄTZE ALS RADABWEISER AUF KELTISCH-RÖMISCHEN WAGEN.

(Auszug.)

Die Wagen der Kaiserzeit weisen oft die konstruktive Eigentümlichkeit auf, dass aus dem Gerüst zwischen Wagenkasten und Rad ein Eisenstab oder eine Holzstange hinauftrug und so eine Art Radabwehr bildete. Diese Stäbe waren oft durch Aufsätze aus Bronze gekrönt, und zwar gab es in der Hauptsache zwei Gattungen von diesen Abschlüssen, die wir der Kürze halber als den *zweiarmigen* (Taf. IV. 1—6, Taf. V. 1) und den *einarmigen* (Taf. I., II., III. 1—6) Typus benennen werden. Diesmal soll nur die zweite Abart eingehender besprochen werden, doch ist es nötig, auch die erstere gleich hier eingangs — kurz zu charakterisieren.<sup>1</sup>

Die «zweiarmigen» Aufsätze haben

schon das Interesse einer Reihe von ausgezeichneten Forschern an sich gezogen. Zuerst stellte Fr. Cumont ein Verzeichnis von diesen zusammen,<sup>2</sup> welches in der Folge von A. Héron de Villefosse mehrere Male ergänzt und weiter ausgebaut wurde,<sup>3</sup> bis zuletzt E. v. Mercklin eine neue Liste, reich an frischem Material, vorgelegt hat.<sup>4</sup>

Durch die Bemühungen dieser Gelehrten kennen wir schon 63 Stücke von diesen Stangenkrönungen, die beiderseits entweder je eine Öse (Taf. IV. 1—2) oder je einen offenen Haken (Taf. IV. 3—6 und Taf. V. 4) aufweisen. Diese stattliche Reihe spiegelt ihre Herkunft und Eigenart ganz eindeutig. Abgesehen von den einfachen und schmucklosen Stücken

<sup>1</sup> Ich verdanke viel Hilfe den Fachgenossen und Freunden. Über das englische Material erhielt ich von Herrn Christopher Hawkes und Frl. Maureen O'Reilly wertvolle Auskünfte, über das französische von Prof. Raymond Lantier. Herrn Direktor H. I. Holwerda in Leiden verdanke ich die Kenntnis von Stücken in Nymwegen und Photos von Exemplaren seines Museums. Im Rheinland hat gelegentlich einer Studienreise mein Freund Stephan Paulovics den Bestand dieser Bronzesaufsätze für mich nachgeprüft, so wie in den pannonischen Museen mein Schüler A. Radnóti. Photographien habe ich ausserdem vom Ung. Nat. Museum, vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, vom Rheinischen Landesmuseum in Trier, vom Museum in Wiesbaden, ferner von den Museen in Wien (Städtisches Mus.) und Deutsch-Altenburg erhalten; bezüglich des reichen Materials in Zagreb erhielt ich von Direktor V. Hoffiller und Kustos

J. Klemenc hilfreiche Unterstützung. Die Erlaubnis zur Publikation unveröffentlichter Stücke verdanke ich den oben genannten Herren und Instituten, ferner Dir. J. Rhé in Veszprém. Hochw. A. Marosi überliess gütiger Weise seine Beschreibung des neuen Wagenfundes aus Káloz für den Anhang dieses Aufsatzes.

<sup>2</sup> Fr. Cumont, *Annales de la Soc. d'Archéologie de Bruxelles* 21, 1907, 293 ff.

<sup>3</sup> A. Héron de Villefosse, *Mémoires de la Soc. nat. des Antiquaires de France* 67, 1908, 268 ff.; *Bulletin de la Soc. nat. des Antiquaires de France* 1909, 143 und 1916, 237 ff.

<sup>4</sup> E. v. Mercklin, in einer Arbeit, die wir hier ständig heranziehen müssen, betitelt: *Wagenschmuck aus der röm. Kaiserzeit* (Jahrb. d. D. Arch. Inst. 48, 1933, 84 ff.; von diesen Bronzesaufsätzen: 109 ff.).

sitzt in der Mitte, als Krönung der Tülle, gewöhnlich eine figürliche Verzierung. Der Formenschatz der römischen Reichskunst kommt darin in grosser Mannigfaltigkeit zum Ausdruck und so sind wir nicht berechtigt, die charakteristisch häufigen Schwanenköpfe der beiden Seitenarme aus einer anderen Quelle abzuleiten. Dies desto mehr nicht, da das Paar solcher Vogelköpfe ein beliebtes Motiv der alexandrinischen Toreutik ist<sup>1</sup> und auf den Pfannengriffen und Gefässhenkeln beständig angebracht wird (Taf. V. 5 bietet ein pannonisches Beispiel; der Bronzebeschlag Taf. V. 3 aus Szöny-Brigetio gehört auch hierher).<sup>2</sup> Dieser klassischen Färbung entspricht die Tatsache, dass die Fundorte der 63 «zweiarmigen» Aufsätze von Spanien bis Syrien im ganzen Weltreich zerstreut sind. Ganz allgemein hält man diese Objekte mit zwei Ösen oder Haken für Riemenführer, die am Joch oder auf der Vorderseite des Wagenkastens angebracht gewesen seien, obwohl schon Cumont darauf hinwies, dass diese — oft sehr schwere — Gegenstände für diese Funktion nicht geeignet sind, besonders die offenen Haken. Demgegenüber fällt es auf, dass man mit den Resten von vierräderigen Wagen schon wiederholterweise *vier* solche gefunden

hat,<sup>3</sup> während mit zweiräderigen Wagen immer nur je zwei Stücke vorkommen.<sup>4</sup> So hängen diese Bestandteile offenbar von der Anzahl der Räder ab. Nun gibt es auch in einem Falle zweiarmige Aufsätze, die in dem ursprünglichen Zusammenhange erhalten worden sind: ich meine diejenige von Nagyloók (Taf. IV. 5),<sup>5</sup> die auf den Eisenstäben des Gerüsts sitzen und so ohne Zweifel als Radabweiser dienten. Dies mit v. Mercklin als Ausnahme zu betrachten,<sup>6</sup> liegt keine Veranlassung vor. (Die bisherige Lösung, die diese Aufsätze als Zügelhalter betrachtete, entfällt im Lichte des Wagenfundes von Zsámbék, in welchem auch das hölzerne Joch mit den Tragringen für sechs Zügel — der Wagen war ein Dreigespann — zum Vorschein kam<sup>7</sup> und das Aussehen der Zügelringe dadurch genau bestimmt wird.) Freilich konnte in den Ösen oder Haken unserer Aufsätze auch der Zügel befestigt werden und in diesem Falle könnten sie den Namen *δακτύλιοι* richtig verdienen.<sup>8</sup>

Dass die «einarmigen» Aufsätze dieselbe Funktion innehatten, wird seit den Rekonstruktionen von K. Gaul gar nicht angezweifelt.<sup>9</sup> Dieser Typus kommt aber nicht aus dem klassischen Süden, wie dies zunächst aus der Fundstatistik erhellt. Die Liste, die wir gleich unten geben, bucht jeweils ein Paar der einarmigen

<sup>1</sup> Th. Schreiber, Die alexandrinische Toreutik I., (Abb. der Sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 14, 1894). — Fr. Drexel, Bonner Jahrb. 118, 1909, 177.

<sup>2</sup> Ganz anders wären diese Köpfe zu beurteilen, wenn sie in Verbindung mit der anderen («einarmigen») Gruppe speziell verbunden wären, da diese nicht klassischer Herkunft ist (s. u.) und eben dieses Vogelmotiv in Verbindung mit der Wagenverzierung der Vorzeit eine ergiebige Rolle hatte. Vgl. man dazu z. B. die Abb. bei R. Forrer, *Préhistoire* I, 1932, 39 (Fig. 9), 47 (Fig. 13, 2, 4), 51 (Fig. 15, 5), 53 (Fig. 16, 1), 55 (Fig. 17), 79 (Fig. 29, 2—3). — Von einer keltischen Variante dieses Motivs orientiert R. Forrer, *Anz. d. Elsäss. Altertumskunde* 21, 1930, 250 ff. Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich E. Beninger und R. Forrer selbst den Sonderdruck. Vgl. auch meine Ausführungen über dasselbe Problem, *Germania* 19, 1935, 324 ff.

<sup>3</sup> So mit dem Wagen der Slg. Peytel: G. Seure, *Bull. Corr. Hell.* 28, 1904, 228 Fig., 32; mit dem Wagen von Swilengrad: Mercklin, a. O. 107 und 112 (Nr. 45—48); in dem Fund von Mogilowo: ebd. 113 (Nr. 52—55).

<sup>4</sup> Auf dem Wagen von Frenz: H. Lehner, *Bonner Jahrb.* 128, 1923, 39.

<sup>5</sup> *Arch. Ért. n. F.* 2, 1882, 70 (Abb. 4) und 71 (Abb. 1).

<sup>6</sup> A. O. 116 (Nr. 32) und 117.

<sup>7</sup> *Arch. Ért.* 1914, 150 kurz erwähnt. Die Zügelringe des Wagens von Zsámbék entsprechen folgenden Typen in den älteren Funden: *Arch. Ért.* 1890, 99 (Abb. 16, 17, 25), 101 (Abb. 1 a—b), 111 (Abb. 11—13), 121 (Abb. 16).

<sup>8</sup> Vgl. die Zitate von Héron de Villefosse. *Mém. Soc. Ant.* 67, 1908, 26 (in dem Sonderdruck).

<sup>9</sup> K. Gaul, *Arch. Ért.* 1890, 118 f.



Aufsätze unter einer Nummer, ungeachtet, ob nur ein Exemplar davon vorliegt, oder beide zugehörige Stücke gehoben worden sind. Da ziemlich viele pannonische Fundstücke unpubliziert gewesen, vermögen wir die Liste, die E. v. Mercklin mit grosser Materialkenntnis zusammenstellte (a. O. 114 ff.), beträchtlich erweitern. Das Material verteilt sich nach den Fundorten folgender Weise:

a) *Rheinland*:

1. Leimersheim (Mus. Speier) = Mercklin Nr. 1.
- 1a. Ebd. Das Paar des Vorherigen = Mercklin Nr. 2.
2. Eisenberg (Mus. Speier) = Mercklin Nr. 3. Taf. III. 1.
- 2a. Ebd. Das Paar des Vorherigen. Erwähnt durch Mercklin, a. O. 114.
3. Rheingebiet (Mus. Speier). = Mercklin Nr. 4. Taf. II. 3.
4. Geinsheim—Bobbinger (Museum Speier) = Mercklin Nr. 5. Taf. III. 2.
- 4a. Ebd. Das Paar des Vorhererwähnten. = Mercklin Nr. 6.
5. Trier (Rijksmuseum Leiden) = Mercklin Nr. 7. Taf. I. 4.
6. Gillenfeld (Rhein. Landesmuseum Trier). = Mercklin Nr. 9. Taf. II. 8.
7. Köln (Mus. Wiesbaden). = Mercklin Nr. 10. Taf. II. 2.
8. Hannover (Mus. Hannover). = Mercklin Nr. 11. Taf. II. 1.
9. Aachen (?) (Mus. Aachen). = Mercklin, Nr. 12.
10. Trier (Rhein. Landesmus. Trier). = Mercklin Nr. 15. Taf. III. 4.
11. Heidenmauer bei Kreuznach (Mus. Kreuznach). = Mercklin Nr. 13. Taf. I. 8.
12. Strassburg (Rijksmuseum Leiden). An der glatten, runden Tülle sitzt ein Adlerkopf, mit einem Bissen im Schnabel; der Haken ist als menschlicher Finger geformt. Unedierte; Taf. II. 4.
13. Mainz (Altertumsmus. Mainz). = Mercklin Nr. 19.

14. Mainz (Ebd.). = Mercklin Nr. 20.
15. Trier (Rhein. Landesmus. Trier). = Mercklin Nr. 21. Taf. I. 6.
16. Kreuznach (Mus. Kreuznach). = Mercklin Nr. 22. Taf. I. 7.
17. Holland (Nijmegen, Rijksmuseum Kam). Der Abschluss der polygonalen Tülle balusterförmig gebildet, der Haken als Schwanenkopf. Taf. I. 9. Unedierte.

b) *England*:

18. Silchester (Mus. Reading). Abgebildet: *Archaeologia* 56, 1897, 124, Fig. 5. Auch das unten erwähnte Exemplar unbekannten Fundortes (Nr. 35) stammt vielleicht aus England, wie mir Fr. O'Reilly mitteilt.

c) *Pannonien*:

19. «Ungarn». (Rijksmuseum Leiden). = Mercklin Nr. 8. Taf. II. 7.
20. Sárszentmiklós (Ung. Nationalmuseum). — Mercklin Nr. 14. Abb. 145.
21. Bakonyszombathely (Mus. Veszprém). Auf der Tülle sitzt ein schematischer Adlerkopf, aus einem Blattkelch hervorwachsend; der Haken ist als Entenkopf (?) geformt. Unedierte; Taf. I. 3.
22. Carnuntum (Mus. Deutsch-Altenburg). Auf der glatten Hülse sitzt über einen gepulsten Ring ein Adlerkopf; dahinter ein kleines Häkchen. Dem Adlerkopf ist der Haken in der Gestalt eines menschlichen Fingers gegenübergestellt. Taf. I. 5. Unedierte.
23. Szöny—Brigetio. (Vormals in der Sammlung Milch). Oben ganz schablonenhaft gebildeter Adlerkopf, der aus einem degenerierten Blattkelch herauschaut; die Tülle glatt, der Haken einfach. Taf. II. 5. Unedierte.
- 23a. Das Gegenstück dazu.
24. Szöny—Brigetio (Ung. Nationalmuseum). Rohrer Guss, Adlerkopf mit Bissen im Schnabel auf der glatten Tülle; der Haken als Entenkopf gebildet. Taf. II. 9. Unedierte.

25. Zsámbék (Ung. Nat.-Mus.). Als Kampfszene zwischen Löwe und Maultier ausgestaltet; der Blattkelch auf dem Hals des Löwen unrichtig appliziert. Taf. III. 3. = V. 1. Unediert.

25a. Das Gegenstück dazu.

26. Wien (Museum Vindobonense). Verstümmeltes Stück, mit Adlerkopf. Taf. III. 5. Unediert meines Wissens.

27. Fundort nicht bestimmt; sicher pannonisch (Ung. Nat.-Mus.). Darstellung: Panther, ein Maultier angreifend; verstümmelt. Taf. III. 6. Unediert.

28. Pannonisches Fundstück von einem unbestimmten Fundort (Ung. Nat.-Mus.). = Mercklin Nr. 23. Taf. IX.

29. Sárszentmiklós (Ung. Nat.-Mus.). = Mercklin Nr. 25.

29a. Das Gegenstück des letzterwähnten Ex. = Mercklin Nr. 26.

30. Tétény bei Budapest (Ung. Nat.-Mus.). = Mercklin Nr. 28 (aber nicht Eisen, sondern Bronze). Abb. 146.

30a. Das Gegenstück dazu = Mercklin Nr. 29. Taf. IX.

31. Petrovina (Kreis Jaska). (Zagreb, Nationalmus.). = Mercklin Nr. 30.

31a. Das Gegenstück = Mercklin Nr. 31.

32. Tétény (Ung. Nat.-Mus.). Einfacher Eisenstab mit Haken (Arch. Ért. 1890, 99, Fig. 10a—b.).

32 a. Das Gegenstück dazu.

#### d) *Balkanländer:*

33. Kalfadere, Bulgarien. = Mercklin Nr. 17.

33a. Das Gegenstück dazu. = Mercklin Nr. 18.

34. Olympia, Griechenland. = Mercklin Nr. 24.

#### e) *Unbestimmte Fundorte:*

35. Museum für Archaeologie und Ethnologie der Univ. Cambridge. Auf der sechsseitigen Tülle sitzt ein roher Adlerkopf; der Haken als Enten- oder Schwanenkopf geformt (Chr. Hawkes

verdanke ich die Kenntnis des Stückes, Miss O'Reilly eine Photographie). Unediert.

36. Berlin, Antiquarium. = Mercklin Nr. 13a.

37. British Museum. = Mercklin Nr. 16.

38. Coll. P. Morgan. = Mercklin Nr. 27.

39. Ung. Nat. Mus (Vermutlich pannonisch.). Die Tülle achteckig, mit Pantherkopf gekrönt. Der offene Rachen des Tieres zeigt, dass es auch hier um die Beteiligung in einer Kampfszene handelt, doch ist der Haken als menschlicher Finger gebildet. Taf. I. 1. Unediert.

40. Ung. Nationalmuseum (Vermutlich pannonisch.). Die Tülle polygonal; darauf sitzt ein bewusst vereinfachter Adlerkopf in einem schematisierten Blattkelch; der Haken als Finger gestaltet. Taf. I. 2. Unediert.

Hoffentlich wird diese Aufzählung durch Forscher anderer Länder bald ergänzt und überholt sein. Doch möchte ich meinen, dass sie schon jetzt eine genug breite Grundlage darbietet, um aus der geographischen Verteilung der Funde die Summe ziehen zu dürfen. Gegenüber der gleichmässigen Verbreitung der «zweiarmigen» Gattung im ganzen Reiche fällt es sehr auf, dass diese Abart allein in zwei deutlich umschriebenen Einzelgebieten beheimatet ist. Von den 34 Paaren der einarmigen Radabweiser sicheren Fundortes, die wir oben vereinigen konnten, stammen 17 vom Rheingebiet und 14 davon sind pannonischer Herkunft; wenn die unter Nr. 39 und 40 erwähnten Exemplare des Ung. Nationalmuseums noch zu letzteren gezählt werden, stehen die beiden Fundgruppen etwa in gleicher Stärke einander gegenüber. Sehr auffallend ist das Fehlen innergallischer Vorkommen. Die spärlichen Belegstücke aus England können nur als Ausstrahlungen von Germanien her aufgefasst werden, wie die wenigen Funde auf dem Balkangebiet aus Pannonien herrühren



müssen. Demnach ist es nur noch zu entscheiden, ob unser Typus am Rhein oder an der Donau entstanden sei; nach Zeugnis der Formgebung sind nämlich die germanischen und pannonischen Exemplare miteinander so eng verflochten, dass eine Trennung der beiden Kreise nicht gut möglich ist.

Die grossen industriellen Zentren am Rhein waren bekanntlich in der Versorgung der donauländischen Märkte stark beteiligt und so ist es schon in vorn hinein wahrscheinlich, dass auch in diesem Falle die Initiative ihnen zuzuschreiben ist. Die durchbrochenen Bronzescheiben mit Trompetenmuster, die die Wagenkasten und das Zaumzeug verzieren und in Pannonien sehr zahlreich vorkommen,<sup>1</sup> entsprechen ebenfalls den Zierstücken der rheinischen Funde<sup>2</sup> und weisen Ziermotive auf, die in Gallien geprägt wurden. Die chemische Analyse der pannonischen Stücke wird es sicher erweisen, dass wenigstens ein Teil von ihnen aus dem römischen Germanien geliefert wurde.

Der keltische Geschmack, der auf diesen durchbrochenen Scheiben zu Tage tritt, hat auch die zoomorphen Motive der Bronzesaufsätze abgefärbt. Während die zweiarmligen Aufsätze im Sinne der römischen Kunst mit figürlichem Zier geschmückt sind und die Tierdekoration auf ihnen nur eine untergeordnete Rolle spielt, herrscht auf dem einarmigen Typus das zoomorphe Ornament vor. Mögen auch die Schwanenköpfe und Fingerdarstellungen die Verzierungsweise der anderen Gattung nachahmen, doch ist die stilistische Fassung der Tierbilder aklassisch. J. Zingerle, der die Motive unserer Aufsätze in der pannonischen Reliefplastik wiederfand, hat dies schon erkannt<sup>3</sup> und seine Auffassung wurde auch

von L. Nagy<sup>4</sup> bestätigt, der seine Ausführungen erweiterte. Zingerle meinte noch in seinem feinsinnigen Aufsatz, dass der zoomorphe Schmuck von der keltischen Kunstindustrie vollends fremd sei (a. O. 248) und vermutete darin eine skythische Wirkung, die durch das Donaugebiet dem keltischen Kunstkreis übermittelt gewesen wäre. Doch haben neuere Forschungen gezeigt, dass die keltisch-provinzielle Ornamentik Parallelen zu unserem Fall aufweist, wo klassische Tiermotive nach dem eigenen Stilgefühl umgeprägt worden sind, oder umgekehrt, die einheimischen Motive eine klassische Tünche erhielten. Wir denken vor allem an die Tierfratzen, die den Vorder- und Hintersteven der einheimischen Schiffe an der Mosel und am Rhein zierten<sup>5</sup> und welche ebenfalls nicht symmetrisch gestellt gewesen sind, sondern in komplexer Weise. Neben den von S. Loeschke vereinigten instruktiven Beispielen verdient noch das kleine Bronzeschiff mit Schwanenschnabel aus Blessey Erwähnung,<sup>6</sup> wie auch die in einem Schiff stehende Bronze- statuette einer keltischen Göttin<sup>7</sup> vom Quellgebiet der Seine, die unlängst A. Blanchet veröffentlicht hat.<sup>8</sup> Der Schiffsschnabel ist bei diesem ein Entenkopf, mit einem Frucht im Schnabel, — ein Vorbild zu dem selben Motiv auf unseren Aufsätzen.

Die Anlehnung an die Ausdrucksmittel der griechisch-römischen Kunst ist bei allen diesen Beispielen stark, ebenso wie

<sup>4</sup> L. Nagy, Arch. Ért. 1928, 81 ff.

<sup>5</sup> S. Loeschke, Trierer Zeitschrift 2, 1927, 105 ff.

<sup>6</sup> A. Blanchet, Mon. et Mém. Piot 34, 1934; S. — A. 15, Abb. 4. u. 5.

<sup>7</sup> Dass diese im Schiffe stehende Göttin mit dem *navale* der norischen Gottheiten und mit dem *signum in modum liburnicae figuratum* der suebischen Isis zusammenhängt, versuche ich im Jubiläumsband der Numismatic Chronicle (1936) nachzuweisen.

<sup>8</sup> A. Blanchet, a. O.: Statuettes de bronze trouvées près des sources de la Seine, mit Taf. IV. und V.

<sup>1</sup> Das gesammte Material wird in der Dissertation von I. Sellye vorgelegt.

<sup>2</sup> H. Lehner, Bonner Jahrbücher 128, 1923, Taf. 3—4.

<sup>3</sup> J. Zingerle, Jahreshefte 21/22, 1922/24, 247 ff.

bei den Tierverzierung von Tüllenkrönung und Abwehrhaken der «einarmigen» Aufsätze. Bei diesen letzteren scheinen die beiden Tierköpfe nach den ursprünglichen Entwürfen immer in eine sinnvolle Verbindung zu einander gebracht worden zu sein. Eine solche Verknüpfung offenbart sich z. B. in der Zerfleischung des Maultiers durch den Löwen auf dem Aufsatz von Sárszentmiklós (Abb. 145.); eine mehr ungeschickte — vielleicht schon pannonische — Kopie dieser Kampfszene bieten die beiden Stücke aus Zsámbék (Taf. III. 3 = V. 1); auch der Panther, der auf dem Beschlag Taf. III. 6 das Maultier angreift, ist damit verwandt. Eine ähnliche, inhaltlich begründete Gegenüberstellung stellt das Paar von Adler und Schlange (Taf. III. 1) vor, wie auch der Adler mit einem Schwan oder Ente (Gans). Das inhaltliche Moment fand jedoch bei dem keltischen Handwerker nicht allzuviel Beachtung. Er verwirrte die primäre Komposition durch Vermischung fremder Bestandteile nur zu oft: mit dem offenen Rachen eines Untiers sieht man einen Finger zusammengestellt, oder auch einen Entenkopf, usw. (Taf. I. 1.; III. 4 etc.). Von dieser Verwirrung abgesehen ist das zu Grunde liegende Schema eine Verkürzung von Tierkampfszenen, wie dies in der Kleinkunst der Kaiserzeit sehr oft sich wiederholt; auch die Maskierung des abgeschnittenen Tierleibes durch einen Blattkelch, die auf den Aufsätzen selten fehlt, verrät diese Quelle. Eine Vorstufe zu diesem Verfahren finden wir z. B. in den Tierkämpfen eines kaiserzeitlichen Wagens aus Bithynien (Mercklin a. O. 149 Abb. 74—77); doch haben die rheinischen Meister die Reduktion viel weiter getrieben, bis von dem Bilde des Kampfes nur ein ornamentales Gebilde übrig blieb. Die beiden, in einem gegensätzlichen Verhältnis zu einander stehenden und komplementär entsprechenden Tierköpfe verdeutlichen den asymmetrischen Rythmus des keltischen Zierstils.

Sie erscheinen in der nämlichen Verkürzung auch auf den Emailfibeln (Taf. V. 2), die Entstehung in diesem Kunstkreise noch weiter bekräftigend.<sup>1</sup>

\*

Das Bild von Verstorbenen, die auf einer Kathedra sitzend, mit ihrem Wagen ins Jenseits fahren, ist in der pannonischen Grabplastik sehr oft dargestellt. Dieselbe Vorstellung liegt auch den in Nordpannonien so wurzelhaften Wagenbegräbnissen zu Grunde,<sup>2</sup> aus welchen die meisten der besprochenen Bronzezieraten herkommen. Diese Sitte war nun nicht nur bei den Kelten stark verwurzelt,<sup>3</sup> sondern auch bei den Thrakern. Und da die dionysischen Jenseitsvorstellungen der Thraker in der Symbolik der pannonischen Grabplastik eine bedeutende Rolle spielen, muss man die Frage aufwerfen, ob die dionysischen Bilder der Bronzezieraten der Wagenfunde nicht mit dem thrakischen Ritus in Verbindung gewesen seien. Die Prunkwagen, die sowohl auf keltischem, wie auf thrakischem Gebiet in den Gräbern beigelegt worden sind, waren ausschliesslich dafür bestimmt, die Jenseitsreise möglichst bequem zu machen und scheinen gerade für diesen Zweck hergestellt worden zu sein.<sup>4</sup> So der reichverzierte vierräderige Reisewagen von Somodor, auf welchem vorne in der Mitte als Giebelkrönung (nach der Rekonstruktion von K. Gaul) die Bronze-Gruppe von Dionysos und seinen Begleitern Abb. 147. 2 angebracht war. Es wird

<sup>1</sup> S. Loeschke, *Trierer Zeitschrift* 2, 1927, 111 f. möchte diese Darstellung anders erklären, aber im Lichte des obigen Zusammenhanges wird er sich, wie ich hoffe, uns anschliessen.

<sup>2</sup> Die wichtigsten Funde sind in dem Anhang kurz aufgezählt. — Über diese Grabsitte vgl. z. B. M. Ebert, *Praeh. Zeitschrift* 11/12, 1919/20, 184 ff. H. Lehner, *Bonner Jahrb.* 128, 1923, 53 ff., u. a. m.

<sup>3</sup> Auch in Ungarn. Vgl. M. Roska, *Dolgozatok* 6, 1915, 35.

<sup>4</sup> Lehner, a. O. 54. v. Mercklin, a. O. 137. Vgl. noch G. Seure, *Bull. Corr. Hell.* 49, 1925, 347 ff., bes. 353. G. Kazarow, *Realenc.* 2 A., 544.



wohl kein Zufall sein, dass wir die nahe Entsprechung dieser Dreiheit in dem Inventar eines thrakischen Wagenfundes besitzen (Abb. 148.).<sup>1</sup> Die Abhängigkeit des pannonischen Stückes von dem anderen kann man glücklicher Weise ganz klar ersehen; der bocksfüssige Pan der thrakischen Gruppe wird auf der pannonischen durch die Zugabe des Winzermessers an den als Silvanus ausgestatteten illyrischen Hauptgott angeglichen. Neben dieser Hauptgruppe war der Prachtwagen von Somodor — ein ähnliches Fuhrwerk wie das am Relief von Maria Saal (Taf. VII. 2) — noch mit zwei Panthern und den Brustbildern von Satyren geschmückt; man trifft aber auch in anderen pannonischen Wagenfunden dionysische Figuren<sup>2</sup> an. Die keltische Grundlage wird also sowohl in Hinsicht auf den religiösen Hintergrund, wie auf die künstlerische Aufmachung durch thrakische Einwirkung gekreuzt.

Die rheinischen Einflüsse waren in Pannonien von den Flaviern bis zum grossen markomannisch-sarmatischen Krieg am lebhaftesten und stärksten. Dieser Zeit müssen wir auch aus anderen Gründen die Mehrzahl der pannonischen Aufsätze zuschreiben, wenn auch ihr Weiterleben nicht anzuzweifeln ist.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Mein verehrter Freund, Ferd. Láng, machte mich auf diese wichtige Analogie zuerst aufmerksam. Vgl. G. Seure, a. O. 335 und 361 f. (wo er die dionysische Ausstattung als banale Dekoration ohne einer religiösen Bedeutung erklären möchte). 363.

<sup>2</sup> Arch. Ért. 1898, 281 ff. E. v. Mercklin, a. O. Abb. 4. — Andere Zusammenhänge zwischen pannonischen und thrakischen Wagenfunden können teils durch eine gemeinsame Quelle erklärt werden (wie die Büsten von jungen Barbaren in Sárszentmiklós (Abb. 149.) und Mogilowo (Mercklin a. O. 93 Abb. 8.)), teils durch pannonische Wirkungen (wie die zoomorphe Verzierung auf den »zweiarmigen« Bronzesaufsätzen, vgl. E. v. Mercklin, a. O. 108.). — Die Beigabe von Schabern ist den Wagengräbern von Thrazien (Seure a. O. 437) und Pannonien (s. Anhang) ebenso gemeinsam, wie die Garnituren von Bronzegefässen.

<sup>3</sup> Vgl. noch H. Lehner, a. O. 46 ff. Mercklin a. O. 140 f.

## ANHANG.

### DIE WICHTIGEREN WAGENFUNDE BZW. WAGENBEGRÄBNISSE AUS NORDOSTPANNONIEN.

Die nordpannonischen Wagenfunde sind alle nur ungarisch publiziert und so der allgemeinen Forschung nicht leicht zugänglich. Es empfiehlt sich daher die wichtigeren Funde kurz zusammenzufassen.

1. Fund von Nagylók, Komitat Fejér; im Ung. Nationalmuseum. Publiziert durch J. Hampel, Arch. Ért. n. F. 2, 1882, 72 ff. Es handelt sich um einen Gräberfund, in dem Skelette von zwei Pferden, ein Wagen, ein Klappstuhl, nebst Bronzegefässen gefunden wurden; s. die Abbildungen bei Hampel, a. O. S. 70—71. Die Rekonstruktion des zweiräderigen Wagens durch K. Gaul ist in der Arch. Ért. 1890, 120 ff. gegeben worden.

2. Teile eines vermutlich in Dunapentele (*Intercisa*, Kom. Fejér) gehobenen Fundes sind ebenfalls ins Ung. Nationalmuseum gelangt und sind durch Hampel, Arch. Ért. n. F. 2, 1882, 75 f. beschrieben; s. die Abb. ebd. S. 73 und das obere Bild auf S. 74. Von den Bestandteilen des Wagens ist hier wenig gerettet worden, mehr von dem Pferdegeschirr.

3—4. Zwei Wagenfunde von Sárszentmiklós (Kom. Fejér) kamen durch Zufall ans Licht und wurden bei der Einlieferung ins Nationalmuseum durcheinandergebracht. Die Publikation von K. Gaul, Arch. Ért. 1890, 108 ff. bringt auch 6 Bildertafeln in Zeichnungen und die Rekonstruktion der beiden zweiräderigen Wagen auf der Beilage neben S. 118. Vom Zaumzeug sind schöne durchbrochene Platten mit Trompetenmustern (Taf. V.) und zwei Kappzäume, Taf. VI. 24 hervorzuheben.

5. Unter ähnlichen Umständen fand man ein Wagen bei Káloz, Kom. Fejér. (Kurz erwähnt von L. Éber, Arch. Ért. 1902, 430). Vom Wagengrab blieb neben den Eisenbestandteilen des Fuhrwerkes noch eine Bronzelampe nebst Bronzegeschirr, Scherben und Gläsern übrig.

6. Einen zweiten Wagenfund aus demselben Dorfe veröffentlicht A. Marosi oben, S. 213 mit Abb. 150—152.; die Objekte liegen im Mus. zu Székesfejervár. Unter dem Wagen lagen nach dem Finder zwei Pferdeskelette, mit den Lanzen spitzen, die ihren Tod verursachten, zwischen ihren Rippen. Es sollen auch Menschenknochen aufgelesen worden sein, deren genaue Lage aber nicht bestimmt werden konnte. Dieser Wagen hatte vier Räder. Die kleinen Blechbeschläge, die einem Schmuckkästchen angehörten, kommen in Pannonien des öfteren vor; ein ähnliches Stück in Zagreb ahmt deutlich einen Sesterz von Domitian nach.

7. Die Reste eines zweiräderigen Wagens im Ung. Nationalmuseum hat ebenfalls K. Gaul veröffentlicht (Arch. Ért. 1890, 98 ff., mit 3 Tafeln auf S. 99, 101, 103) und rekonstruiert (S. 105). Das Pferdegeschirr im kaiserzeitlichen Latène-stil fehlt auch hier nicht; auch ein Kappzaum, wie oben (Taf. III.) kommt vor; feines Bronzegeschirr, ein Strigilis und ein Klappstuhl ergänzen das Inventar.

8. Aus einem Wagenfund in Óbuda (Aquincum) hat man einen Deichselkopf mit zwei Ösen, dann römisches Bronzegeschirr und kleinere Beschlägstücke ins Nationalmuseum eingeliefert; s. die Publikation von Th. Ortway, *Archaeologiai Közlemények* 10, 1876, 102 ff.

9. Die stattlichen Reste des Wagens von Zsámbék (Kom. Pest) wurden bisher nur in der kurzen Notiz Arch. Ért. 1914, 150 f. erwähnt. Der zweiräderige Wagen ist dreispännig gewesen; neben Menschenknochen lagen auch drei Pferde begraben. Das Bronzegeschirr und die

Schaber fehlten auch hier nicht. Die Fundstücke sind im Ung. Nationalmuseum geborgen.

10. In Környe (Kom. Komárom) sind bisher schon zwei Wagengräber zum Vorschein gekommen. Das erste ist durch J. Alapi, *Múzeumi és Könyvtári Értesítő* 7, 1913, 36 ff. publiziert worden. Zwischen zwei Steinsärgen lag der Wagen, ein Pferdeskelett mit Zaumzeug, wobei sich die üblichen durchbrochenen Zierplatten, ein Kappzaum und die Trense in gewöhnlicher Form wiederholen; die Ausstattung mit römischem Bronzegeschirr und mit einem Klappstuhl erscheint auch hier. — Die Funde sind im Museum zu Komárom (jetzt Komarno) untergebracht.

11. J. Alapi erwähnt Arch. Ért. 1915, 340 nebst weiteren Fundstücken, die zu dem zweiräderigen Wagen von Környe gehören, auch die Reste eines vierräderigen Wagens von demselben Fundort.

12. Die Wagenreste aus einem Grab in Pusztasomodor (Kom. Komárom) hat K. Gaul, Arch. Ért. 1889, 193 ff. besprochen und wiederhergestellt. Es war ein vier-rädiger Reisewagen, auch Bronzegeschirr kam dabei hervor (Taf. I—V. bei Gaul), welches in einem Aufsatz von J. Hampel über die Eravisker etwas eingehender besprochen wurde (*Budapest Régiségei* 4, 1892, 58 und die Abb. auf S. 55 u. 57 daselbst).

Eine zusammenfassende Behandlung dieser grösseren geschlossenen Funde und der vielen Einzelstücke von Zaumzeug und Wagenbeschläge hoffen wir in absehbarer Zeit vorlegen zu dürfen.

Andreas Alföldi.





## KLEINERE MITTEILUNGEN.

### **Die Kathedrale von Eger im XII. Jahrhundert.**

(Auszug.)

Das Bistum von Eger (Erlau) wurde im XI. Jh. von König Stefan dem Heiligen gegründet. Die Ruinen der Kathedrale sind durch die, in der Burg Eger von 1925 fortgeführten Ausgrabungen freigelegt. Man fand dabei zwei Kirchenanlagen: die Mauer einer spätgotischen Hallenkirche, welche noch vor ihrer Vollendung während der türkischen Belagerung Egers ruiniert wurde, und einen älteren Kirchenbau, an den sich die erwähnte Hallenkirche von Osten anschließt. Die Ruinen des älteren Münsters zeigen einen in verschiedenen Zeiten gebauten Mauerkomplex, dessen älteste Teile an der Ostseite der Kirche sichtbar sind. (Abb. 153.) Unserer Meinung nach ist die erste Kirchenanlage nicht in dem XI., sondern frühestens nach der Mitte des XII. Jh. erbaut worden, wie dies ein Vergleich des Grundrisses mit der Regensburger und Würzburger Schottenkirche St. Jakob (Abb. 155) bestätigt. 1. Die erhaltenen Westtürme gehören nicht zur ursprünglichen Westfassade, denn sie wurden nur dem, in gotischem Stil wiederaufgebauten Langhaus angefügt. 2. Auf einem, von 1588 stammenden Holzschnitt (Abb. 154) sind die Ruinen des südlichen Ostturmes noch sichtbar. 3. Der Apsidenteil wurde, wahrscheinlich ebenso wie bei der regensburger Jakobskirche, wegen der Osttürme auch in der Zeit der späteren Umbauten bewahrt. 4. Die ehemalige Bene-

diktinerkirche Boldva, die bisher einzig bekannte, mit Osttürmen versehene Kirche Ungarns, steht auch in dieser Gegend und war wahrscheinlich ein Abkömmling der Kathedrale von Eger. Ebenso wahrscheinlich ist die Verbindung Egers mit den Kirchen von Szomolya (Abb. 156. — Türbogenfragmente — und Tarnaszentmária).

Bemerkenswert ist noch die Tatsache, dass einige, aus dem XII-ten Jh. stammende architektonische Fragmente der Ausgrabungen oft normannische Verzierungen aufweisen und dafür zeugen, dass der in Deutschland durch Schottische Mönche verbreitete normannische Einfluss in der Gegend von Erlau schon im XII. Jh. fühlbar ist. (Abb. 157—159.)

*Josef Csemegi.*

### **Neue Daten zur Geschichte der ungarländischen Holzschnitzerei.**

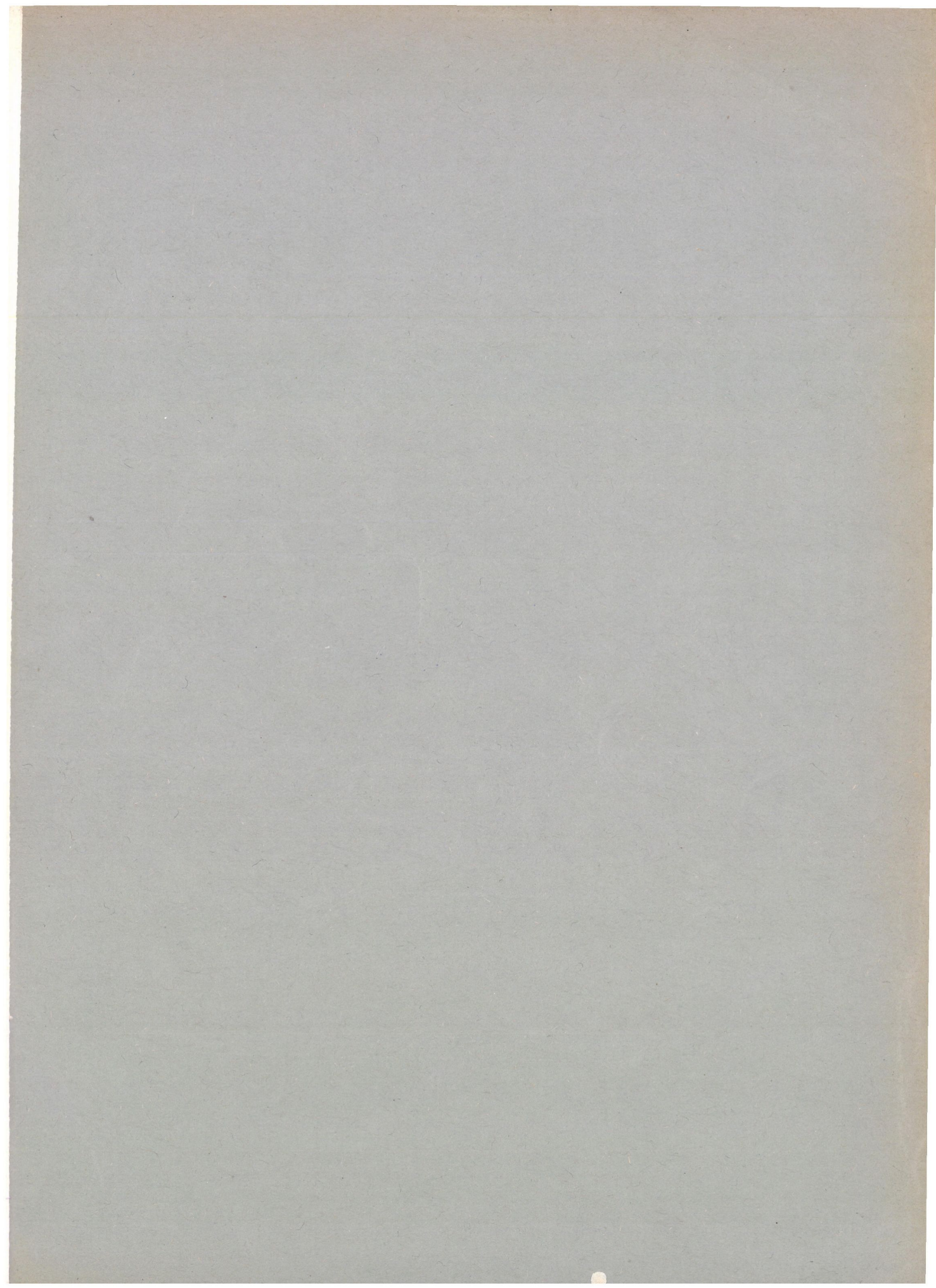
(Auszug.)

Im dritten Band der in der Zircher Cisterzienser Abtei befindlichen Pauliner Annalen befinden sich bezüglich der ungarländischen Holzschnitzerei des 18. Jhs. wichtige Daten. Diese beweisen, dass das reiche Schnitzwerk der Budapester Pauliner Bibliothek (heute Seminar) vom Laienbruder Antonius Ruesman im Jahre 1771 gefertigt wurde. Das Chorgestühl sowie die Sakristei-Schränke der Tüskévárer Ordenskirche fertigte im Jahre 1754 der Laienbruder Joannes Hingeller.

*Marie Aggházy.*









## TARTALOM.

	Lap
C. L. WOOLLEY : Ásatások Ur területén.....	1
TOMPA FERENC : Bronzkori lakótelep Hatvanban .....	16
OROSZLÁN ZOLTÁN : A Szépművészeti Múzeum terrakottagyűjteményének antefixei	35
PAULOVICS ISTVÁN : Dionysosi menet (thiasos) magyarországi római emlékeken I.	54
ERDÉLYI GIZELLA : Római bronzszobrocskák Óbudáról a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	103
KAMPIS ANTAL : Adatok középkori szobrászatunk történetéhez.....	115
BIRÓ JÓZSEF : A belényesi róm. kath. templom.....	143
ZÁDOR ANNA : Építészeti tervek a 18. századból.....	157
HEKLER ANTAL : Portraittanulmányok az athéni Nemzeti Múzeumban.....	178
ALFÖLDI ANDRÁS : Állatdíszes kerékvető fejek kelta-római kocsikról.....	190
(Függelék : MAROSI A. : A székesfehérvári múzeum római kocsí-lelete Kálozról.) .....	213

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

Ifj. CSEMEGI JÓZSEF : Az egri várszékesegyház jelentősége a XII. században....	217
AGGHÁZY MÁRIA : Két adat a XVIII. század magyarországi fafaragásához.....	223

## KÖNYVISMERTETÉSEK.

ARNOLD SCHÖBER : Die Römerzeit in Österreich ( <i>Hekler</i> ) .....	224
Dissertationes Pannonicae ( <i>Erdélyi</i> ) .....	226—228
WERNER G. : Münzdatierte Austrasische Grabfunde ( <i>Horváth</i> ) .....	229
HANČAR, FR. : Zum Problem des kaukasischen Tierstils ( <i>Horváth</i> ) .....	229
MARTINEZ SANTA-OLALLA, J. : Necrópolis visigoda de Herrera de Pisuerga ( <i>Horváth</i> ) .....	229
CSATKAI : Sopron vármegye műemlékei ( <i>Szentiványi</i> ) .....	230

Az **Archaeologiai Értesítő** szerkesztőségének szánt összes küldeményeket  
**Hekler Antal** egyetemi tanár címére **Budapest, II., Pálffy-tér 5. sz. kérjük.**

Franklin-Társulat nyomdája: Ábrai V.